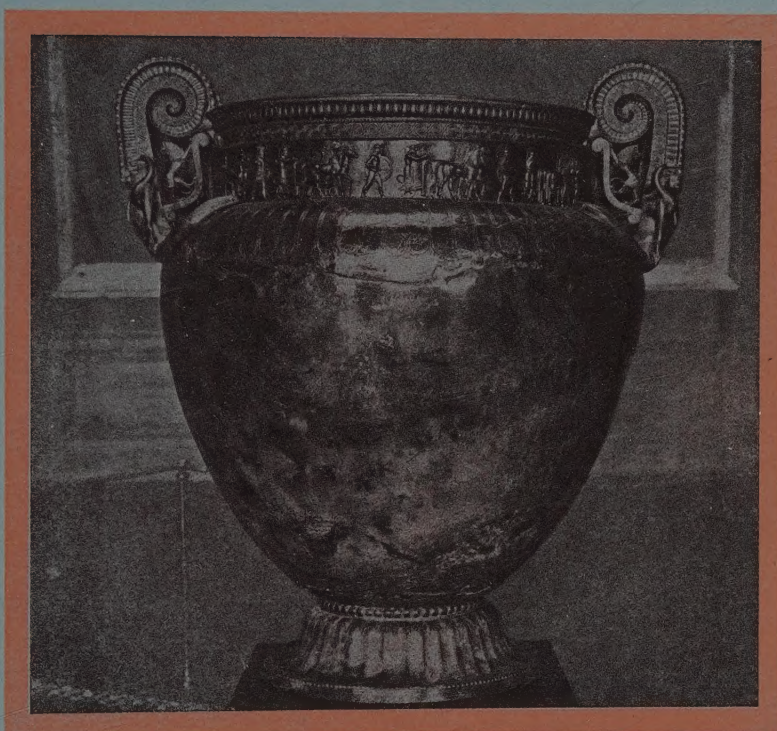


G A Z E T T E *DES* BEAUX-ARTS

AVRIL 1954



ÉTIENNE COCHE DE LA FERTÉ: LE COURRIER DE L'ART ANTIQUE. ¶ GIUSEPPE FIOCCO: NOTES SUR LES DESSINS DE MARCO ZOPPO. ¶ HEINRICH SCHWARZ: THE WORKSHOP OF A XVII CENTURY GOLDSMITH, AN UNRECORDED FRENCH PRINT. ¶ FRANK WEITENKAMPF: FORGOTTEN PRINTMAKERS. E. TIETZE-CONRAT: TITIAN'S SAINT CATHERINE.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*
PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

Fondée en 1859 par CHARLES BLANC
19 EAST 64 STREET — NEW YORK

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
J. PUIG I CADAFAŁCH, Professeur à l'Université de Barcelone, Barcelone;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof., Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
GEORGE H. EDGELL, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle, Suisse;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Kunstgeschichte Museum, Vienna;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
C. R. MOREY, Prof., Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
ASSIA R. VISSON, Secrétaire Général, Managing Editor;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.



FIG. 1. — III^e siècle ap. J.-C. — Sarcophage romain.
Collection du Duc et de la Duchesse de Mouchy (Oise) (Voir aussi fig. 11 et 12). Photo. Vandœuvre.

LE COURRIER DE L'ART ANTIQUE

O N ne peut mieux faire, pour renouer une ancienne tradition, que présenter en tête de ce " Courrier ", aux lecteurs de la " Gazette des Beaux-Arts ", la découverte archéologique la plus inattendue, la plus impressionnante qui ait été faite de longtemps : le cratère de bronze (fig. 1 A, 1 B et 1 C) et le serre-tête en or (fig. 2 et 3) de la tombe celtique de Vix, à Châtillon-sur-Seine, site halstattien fouillé depuis vingt ans environ. M. René Joffroy, l'heureux fouilleur et conservateur du Musée de Châtillon, les a déjà brièvement commentés dans " Arts " du 22 octobre 1953. En attendant la publication définitive qui est en préparation, par les soins de M. Joffroy lui-même, on ne peut qu'évoquer, de façon succincte, ces objets prestigieux, provisoirement exposés au Louvre. Le cratère de bronze, dont



FIG. 1 A. — 525-500 av. J.-C. — Le cratère de bronze de la tombe celtique de Vix, à Châtillon-sur-Seine. *Photo. Séarl.*

le couvercle est perforé comme un tamis, est, même s'il a servi à contenir un liquide, une pièce d'apparat de dimensions inconnues jusqu'à ce jour. Il mesure 1 m. 64 de hauteur. Ce sont ces proportions qui en font l'intérêt exceptionnel; la forme, le décor se réfèrent, eux, à des types déjà classés, mais il n'est pas plus facile pour cela, d'en deviner l'origine. Une frise de chars et de guerriers sur le col, des Gorgones et des lions sur les anses, forment un ensemble dont on ne peut nier ni les affinités avec les produits de la Grèce ionienne, ni les importantes qualités plastiques; ni



FIG. 1 B. — Détail de l'anse du cratère de Vix (voir fig. 1 A). — Photo. Match.



FIG. 1 C. — Détail de l'anse du cratère de Vix (voir fig. 1 A). — Photo. Match.

peut-être dans la répétition à peine variée des groupes de la frise et le ricanement de la Gorgone, un aspect très légèrement figé. Aussi peut-on hésiter à attribuer cette pièce jusqu'à présent unique, à l'industrie de la Grèce propre. Mais en Italie, depuis l'Etrurie tout imprégnée d'influences ioniennes, à l'époque archaïque, jusqu'à la Grande Grèce et à la Sicile, où sur un fonds dorien viennent s'inscrire tant de tendances diverses, grecques et peut-être même étrusques, un vaste champ est ouvert aux hypothèses. La fixation de la date paraît devoir susciter de moins



FIG. 2. — Le serre-tête en or de la tombe de Vix, à Châtillon-sur-Seine. Photo. Séarl.

larges aléas; il semble qu'on ne puisse pas s'écarter beaucoup du dernier quart du VI^e siècle av. J.-C.

Parmi les objets de dimensions plus modestes, trouvés dans la tombe de la « princesse gauloise », figure un serre-tête en or, plus énigmatique encore sans doute que le cratère. Il est fait d'une épaisse feuille d'or et pèse 495 gr. Son exécution est admirable et suppose une exceptionnelle maîtrise. Auprès de la boule terminale, à chaque extrémité, un cheval ailé repose sur un lit de méandres de filigrane, soudés par la base. On ne connaît rien de semblable. Le Caucase a cependant livré des anneaux de tête en bronze, dont on paraît les morts. N'est-ce pas aussi la steppe qui a donné naissance à ce type de cheval, velu et trapu? Pourtant, la per-

fection de la technique suggère, irrésistiblement, l'habileté des orfèvres étrusques.

De telles trouvailles, et c'est peut-être une des raisons obscures de leur succès auprès du public, remuent quelque chose en nous, par la révélation brusque qu'elles nous apportent, de l'étendue de notre ignorance dans des domaines où nous croyions pourtant avoir quelques lumières. Elles jettent, en quelque sorte, de l'ombre sur des zones que nous avons cru mieux éclairées. Serait-il donc possible que le commerce international ait été, vers ces époques assez reculées, différent de ce que l'on pensait jusqu'à présent? Que les relations internationales aient été beaucoup plus lointaines et plus faciles qu'il ne paraît, à première vue, vraisemblable? C'est ici l'occasion de rappeler la stupéfaction qui avait accompagné, il y a plus de cinquante ans,

la révélation dans le Brandebourg, à Vetttersfelde, d'un très riche trésor scythe, qu'aucune découverte antérieure ne permettait de présager dans cette région. Attendons, relativement à Vix, avec confiance, le résultat de l'étude en cours et félicitons-nous de cette chance offerte à la recherche historique : n'a-t-on pas dit qu'à la base de tout progrès scientifique, il y a l'étonnement?

Si nous portons maintenant notre attention vers les nouveautés archéologiques moins sensationnelles que le Louvre peut nous offrir, nous constaterons que la collection d'antiquités préhelléniques s'est enrichie par l'acquisition d'une idole féminine de marbre (fig. 4), du type dit « cycladique ». Elle est du modèle considéré comme réaliste, avec indication précise des attributs féminins. Les bras sont croisés et les jambes courtes. La tête est d'un ovale régulier,

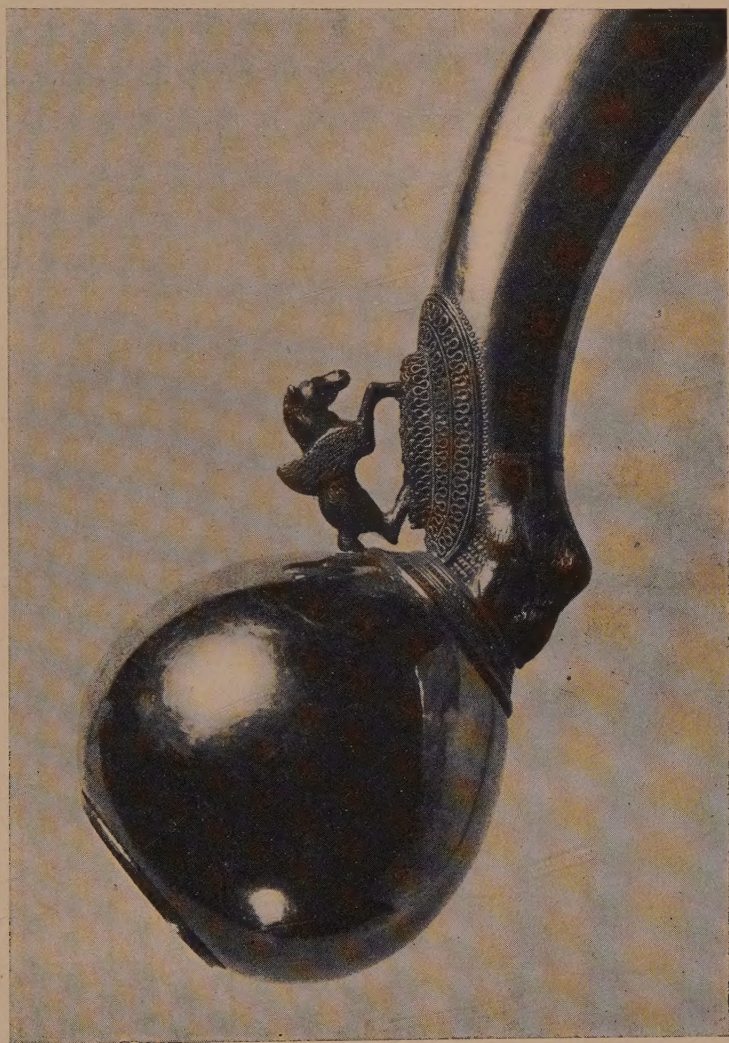


FIG. 3. — Détail du serre-tête de Vix
(voir fig. 2).

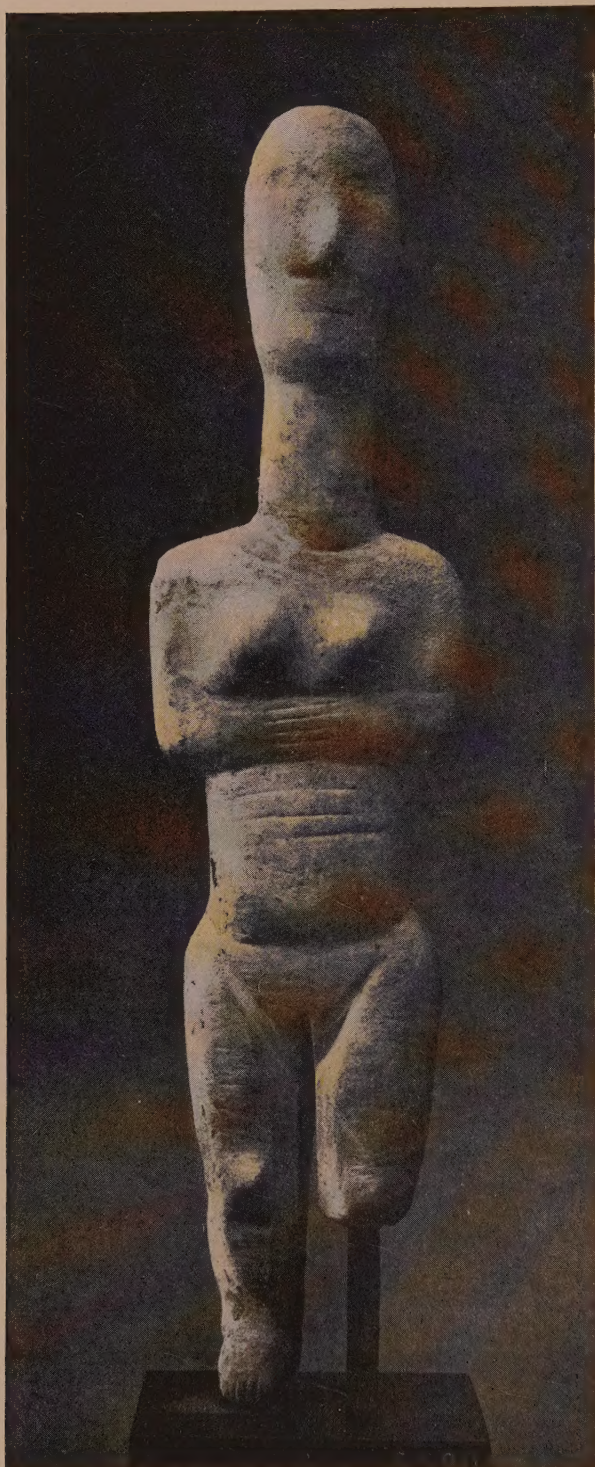


FIG. 4. — Env. 2.500 av. J.-C. — Idole cycladique en marbre.
Musée du Louvre, Paris. Photo. Séarl.

où seul le nez fait saillie. Quelques plis sommairement marqués sur le ventre soulignent le souci de réalisme. Cette idole se rattache au groupe de l'île de Paros¹ et représente un stade relativement ancien — au cours du III^e millénaire av. J.-C. — du développement de cette sculpture; celle-ci tendra à se schématiser de plus en plus pour disparaître vers le début du millénaire suivant. Les fortes hanches de certaines de ces idoles, leurs jambes de plus en plus raccourcies ou repliées par derrière, conduiront à la forme « en violon ».

La statuette offerte par M. Kou-toulakis au Louvre, offre un spécimen très caractéristique de cette schématisation (fig. 5). C'est donc dans le sens de la simplification qu'évolue — deux mille ans avant Phidias — la sculpture du marbre en Grèce. Ses premières tentatives consacrées, croit-on, à l'effigie d'une déesse de la fécondité, commune à tout le bassin méditerranéen oriental, s'effaceront devant l'extension de l'art créto-mycénien et les tendances naturalistes qu'il porte en lui. Après cette manifestation fugace, il faudra attendre longtemps, jusqu'à l'archaïsme, pour que les sculpteurs grecs se risquent à nouveau à tailler leurs idoles dans le marbre éclatant des îles de l'Archipel.

C'est vers les autres confins de la civilisation antique, qu'il nous faut maintenant conduire le lecteur : le portrait peint à l'encaustique, dont le Louvre s'est assuré l'acquisition (fig. 8)

1. *Ephem. Arch.*, 1898, pl. X, n° 4.

appartient à l'époque impériale et provient d'un pays où la culture gréco-romaine a toujours gardé le caractère d'une importation étrangère, nous voulons parler de l'Égypte. L'art du portrait romain y fleurit pourtant, légèrement imprégné d'un orientalisme discret qui idéalise parfois les visages, rend plus raide le port de tête,

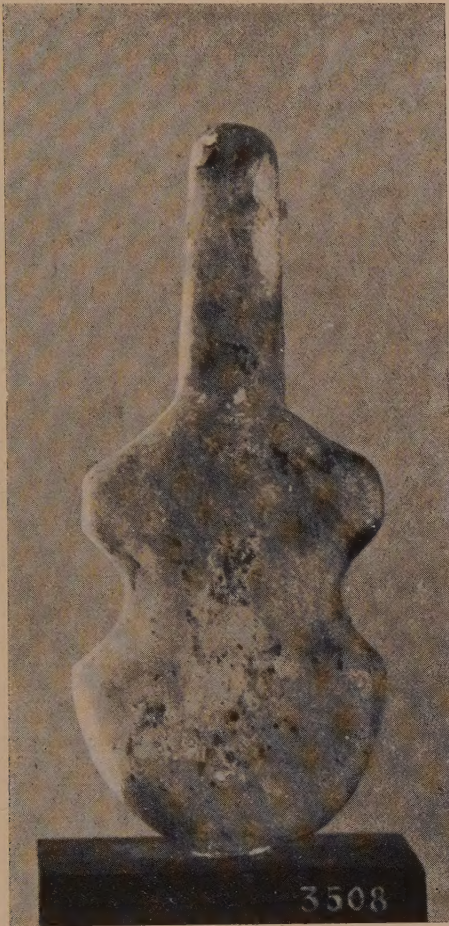


FIG. 5. — Env. 2.000 av. J.-C. — Idole cycladique en forme de violon. Photo. Archives Photographiques.

sans jamais étouffer complètement l'expression de l'individualisme romain. L'exemplaire que nous reproduisons, brille dans cette série par la noblesse du visage, la chaleur des coloris (robe rouge sombre) que rehaussent les additions faites à la feuille d'or, pour enrichir les parures de la défunte, au moment de sa mort : un large gorgerin doré, de conception égyptienne, complète ainsi les bijoux romains (perles et émeraudes) qu'elle portait déjà. Le type de la coiffure — cheveux tirés en arrière, natte enroulée formant chignon — permet de dater ce tableau vers l'époque des Impératrices de la maison des Antonins, au II^e siècle ap. J.-C. Si l'origine indiquée par son précédent propriétaire, Antinoé, ville fondée en Moyenne Égypte par Hadrien, en 131 de notre ère, est exacte, le portrait daterait au plus tôt de cette époque ; il a bien des chances d'être de quelques années postérieur, mais sans dépasser la fin du siècle, la coiffure changeant alors radicalement. A la courte mais précieuse série des portraits de cet ordre, possédés jusqu'à présent par le Louvre², vient de s'ajouter, on le voit, un exemplaire de haute qualité. Ces portraits rendent présents pour nous les milieux de civilisation mixte de l'Égypte tardive, familles gréco-égyptiennes ou colons romains et leurs alliés indigènes ; ils commencent heureusement à sortir du discrédit et de l'oubli où les ont trop longtemps tenus le public, comme les archéologues.

Il est grand temps de signaler, par exemple, que le Musée de Dijon, à qui est échue une partie des trouvailles de Gayet à Antinoé, possède une série de ces tableaux encore inédits, dont nous présentons ici, en attendant une publication plus détaillée, un exemplaire parfaitement conservé dont M. P. Quarré a eu l'amabilité de nous communiquer la photographie (fig. 6). Cet art, on le voit, a prospéré à Antinoé et n'est pas limité au seul bassin du Fayoum, dans lequel on entend

2. Cf. *Les Portraits romano-égyptiens du Louvre*, Paris, éd. des Musées nationaux, Paris, 1951, par l'auteur du présent "Courrier".



FIG. 6. — III^e siècle ap. J.-C., Antinoë. — Portrait peint à l'encaustique. — Musée de Dijon. Photo. du Musée.

cle et pendant une partie du IV^e siècle, connaît ensuite une décadence irrémédiable. Le procédé de la peinture à la cire est abandonné au profit de la détrempe. Elle exige que les couleurs soient posées rapidement sur un enduit frais; si l'artiste n'a pas la main très sûre, ce qui sera de plus en plus souvent le cas, le tableau garde un caractère hâtif et excessivement sommaire car, avec la détrempe, les retouches sont impossibles. Aussi arrive-t-on parfois à de curieux résultats : le Por-

circonscrire parfois son rayonnement. Le jeune homme du Musée de Dijon est vêtu de la tunique blanche ornée de *clavi*, bandes de tissu rouge, de caractère purement décoratif. Il porte les cheveux très courts, à la manière d'Alexandre Sévère, ce qui permet de dater ce portrait de la première moitié du III^e siècle ap. J.-C. Le visage est régulier, les yeux agrandis trahissent l'influence de la peinture orientale, qui ne s'exprime guère ici que par ce détail expressif.

L'art du portrait romano-égyptien, pratiqué de façon brillante au III^e siè-



FIG. 7. — IV^e siècle ap. J.-C., Egypte. — Portrait peint à la détrempe. — Collection particulière. Photo. du Louvre.

trait de femme de l'époque constantinienne que nous reproduisons, entré récemment dans une collection privée américaine (fig. 7), comporte deux paires d'yeux et deux nez étrangement étagés sur le visage. C'est que l'artiste s'étant trompé dans la mise en place du sujet et ne pouvant se résoudre à perdre sa planchette enduite de pâte blanche, incapable aussi d'effacer sa première esquisse, a recommencé à peindre un peu plus haut. Il a créé ainsi, bien malgré lui, une sorte de monstre fortuit. La crosse tenue dans la main gauche est en réalité, la schématisation d'une couronne de fleurs, symbole funéraire qui apparaît tardivement. Ce sont là des maladresses qui ne se rencontrent pas avant cette époque assez basse. Elles annoncent que cette forme d'art intéresse désormais une clientèle de moins en moins exigeante. Le portrait funéraire peint est alors sur le point de disparaître. Mais il aura préparé la voie à d'autres manifestations artistiques, qui en sont issues et qui lui survivront : la peinture sur toile pratiquée sur les linéuls, dont Antinoé a révélé de magnifiques spécimens, et surtout la peinture d'icône, qui, dans la région du Sinaï notamment, a été pendant longtemps exécutée à la cire, comme nos portraits romains antérieurs au milieu du IV^e siècle.



FIG. 8. — II^e siècle ap. J.-C., Antinoé (?), Egypte. — Portrait peint à l'encaustique. — Musée du Louvre, Paris. Photo. du Musée.

Les collections privées françaises, pour n'être pas, dans le domaine grec et romain, aussi abondamment pourvues que celles de certains pays, n'en comportent pas moins des richesses souvent ignorées. C'est ainsi que nous avons eu le privilège de voir dans la propriété de M. le duc et de Mme la duchesse de Mouchy, un sarcophage romain, ramené sans doute jadis d'Italie, qui nous a paru mériter d'être révélé



FIG. 9. — Adaptation d'époque romaine d'un type grec
du IV^e siècle av. J.-C. — La Vénus de Falerone.
Musée du Louvre, Paris.
Photo. Archives Photographiques.



FIG. 10. — Réplique d'époque romaine d'un original grec
du V^e siècle av. J.-C. — Le Mars Borghèse.
Musée du Louvre, Paris.
Photo. Archives Photographiques.



FIG. 11. Mars et Vénus, groupe central du sarcophage romain (voir fig. 1 et 12). Photo. Vandœuvre.



FIG. 12. — III^e siècle ap. J.-C. — Sarcophage romain. — Collection du Duc et de la Duchesse de Mouchy (voir aussi fig. 1 et 11).

au public des amateurs et des archéologues (fig. I, II et 12). Il assume la forme d'une cuve ovale avec décor de strigiles et de motifs sculptés. Sur la face principale, le groupe central est encadré d'une niche à colonnettes d'ordre corinthien. Tout cela est de type courant et date du III^e siècle de notre ère. L'intérêt réside essentiellement dans les groupes sculptés : aux deux extrémités se trouvent les Dioscures, Castor et Pollux, chacun debout à côté de son cheval. Ils sont devenus des divinités funéraires et ils accompagnent l'âme du mort dans son dernier voyage. Aussi les retrouve-t-on assez fréquemment sur les sarcophages romains, ils entourent parfois la déesse dont ils sont les servants, comme sur le beau sarcophage de Kephissia du II^e siècle ap. J.-C.³. Mais au III^e siècle, ils tendent à perdre cette fonction subalterne et la figure centrale féminine qu'on serait en droit d'attendre, est ici absente. Plus tard, avec une désinvolture plus marquée encore, à l'égard de leur passé religieux, on les associera à des sujets chrétiens, et on en fera saint Georges et saint Michel. Sur notre sarcophage, ils ne sont encore que détachés de la déesse, leur compagne habituelle, ou de son symbole — le croissant lunaire — qui la remplace fréquemment sur les monnaies romaines; Mars et Vénus, sujet jugé sans doute plus décoratif, ont été substitués à elle. Car c'est bien, en effet, dans un esprit purement décoratif qu'on a conçu le groupe central (fig. 11). Les têtes ont malheureusement

3. F. CHAPOUTHIER, *Les Dioscures au service d'une déesse*, 1935, frontispice.

disparu. Mais malgré cette mutilation, il est aisé de reconnaître dans ce couple un peu guindé, la juxtaposition de deux figures grecques classiques : l'*Aphrodite* du type de Capoue et le *Mars* dit Borghèse (fig. 9 et 10). L'*Aphrodite* a subi quelques transformations depuis le IV^e siècle avant J.-C.; le torse est drapé, alors qu'il était découvert dans l'original grec. Si l'on fait abstraction de quelques détails dans le vêtement, la *Vénus* du sarcophage reproduit, à peu près, le type de la *Vénus* de Falerone du Louvre, qui n'est elle-même qu'une transposition d'époque romaine de l'*Aphrodite* de Capoue. On sait que les originaux grecs de grande classe donnèrent lieu à toute une série d'imitations plus ou moins fidèles, et que, par exemple, on a pu retrouver jusque dans la

Vénus de Milo, une nouvelle version du canon de l'*Aphrodite* de Capoue. La figure féminine du sarcophage est donc la reproduction — de caractère funéraire et industriel — d'une de ces adaptations tardives.

Il en est de même pour le personnage viril; ici, la filiation est plus simple et le modèle — attribué généralement à Alcamène, sculpteur attique de la fin du V^e siècle — est connu par des répliques d'époque romaine, dont la plus célèbre est le *Mars* Borghèse du Louvre. La tête manquant sur le sarcophage, on ne peut savoir si elle adoptait l'inclinaison de la statue du Louvre, qui ne se retrouve pas sur les autres répliques; mais, en tout cas, les armes, lance et bouclier, complètent cette figure, dont nous savons qu'elle fut armée. On notera combien l'attitude est voisine, presque identique, chez le modèle du Louvre et celui du haut-relief.



FIG. 13. — II^e siècle ap. J.-C. — Hadrien et Sabine en Mars et Vénus
(la tête féminine est ancienne, mais rapportée d'une autre statue).
Musée du Louvre, Paris. — Photo. Giraudon.



FIG. 14. — Tentative de restauration et de groupement de la Vénus de Milo et du Mars Borghèse. (D'après RAVAISSON, *La Vénus de Milo*, pl. IX.)

de notre sarcophage (et de toute la série), et étreindre le *Mars Borghèse*⁵ ! Un groupe de plâtre, conservé au Louvre, perpétue encore le souvenir de cette tentative de restauration impossible (fig. 14), puisque la *Vénus de Milo* est bien postérieure au type du *Mars Borghèse*. Le sarcophage Mouchy vient nous rappeler à quel point les Romains — et non les Grecs — furent friands de ces jeux esthétiques et mythologiques, et qu'ils accommodèrent leurs dieux de façons diverses et pas toujours flatteuses.

ÉTIENNE COCHE DE LA FERTÉ.

4. G. MORETTI, *Notizie dei Scavi*, 1920, pp. 63 sq.

5. Cf. R. RAVAISSON, *La Vénus de Milo*, "Mémoires de l'Acad. des Inscr. et B.L.", t. 34, pp. 112 sq.

L'idée d'avoir groupé ces deux divinités en un couple qui est comme le doublet plus pompeux du groupe célèbre d'*Eros et Psyché*, n'est pas arbitraire. En dehors des raisons mythologiques qui, depuis Homère, rapprochaient ces deux vedettes du Panthéon grec, l'iconographie romaine connaît des exemples de ce groupement et, plus spécialement, des types que représente notre sarcophage, ou de leurs variantes. On en a même donné une liste, où figurent déjà cinq sarcophages⁴. On peut rapprocher des sarcophages, les groupes impériaux qui reproduisent dans l'attitude ou avec les attributs des mêmes divinités, les traits de certains empereurs et de leurs épouses, *Hadrien et Sabine*, au Louvre (fig. 13), *Commodus et Crispine* (Capitole, Ostie, etc.). Les raisons officielles de ce groupement sont transparentes. On prétendait par là diviniser le couple impérial : il en résulte plutôt un embourgeoisement des dieux. On en a déduit en des jours plus récents, que la *Vénus de Milo*, qui est, on l'a vu, une variante plus réussie de l'*Aphrodite de Capoue*, avait dû répéter de ses bras, aujourd'hui disparus, le geste de la *Vénus*

NOTES SUR LES DESSINS DE MARCO ZOPPO

O N n'aurait pas à revenir sur Marco Ruggieri, dit Zoppo, originaire de Cento, au diocèse de Bologne, né en 1433 et mort à Venise en 1478, si quelques publications pour le moins négligentes ne réclamaient une nouvelle mise au point.

Quelques remarques ajoutées en note aux données déjà connues nous auraient suffi pour un artiste d'une valeur aussi limitée et dont les créations sont d'une uniformité décourageante. Il reçut sa formation à Padoue, auprès des chefs-d'œuvre de Filippo Lippi, de Pizzolo et de Mantegna, bien plutôt qu'auprès de Squarcione, pédagogue terne à la tutelle duquel il échappa en déménageant en 1455 à Venise, où il s'installa dans la paroisse de San Canciano. Désormais établi là-bas, il y demeura jusqu'à sa mort, qui le surprit dans sa nouvelle maison de San Giovanni Crisostomo.

A titre de curiosité nous pourrions ajouter que cette nouvelle maison de l'artiste était aussi renommée par ses méchants et turbulents chiens vivants, que par les chiens empaillés — lugubres et effrayants — décorant son vestibule. C'est ce que nous apprend une lettre de Felice Feliciano, de 1475 environ, que j'ai eu la chance de découvrir dans un petit codex, au château de Bevilacqua¹.

Malheureusement, tout s'est compliqué, en raison d'abord de l'incroyable insuffisance du texte de Moschetti (mort en 1943) publié dans le Dictionnaire de Thieme-

1. *Archivio Veneto-Tridentino*, 1926, p. 194.



FIG. 1. — MARCO ZOPPO. — Un Hermite avec deux gentilshommes, dessin.
Fogg Museum, Cambridge, Mass.

Becker en 1947. La confusion même de la liste des publications mentionnées permet de se rendre compte aussitôt de son caractère erroné. En ce qui concerne les témoignages documentaires, on trouve omis celui de Supino², la contribution la plus importante après celle de Lazzarini, tandis que, dans le domaine de la littérature critique, il n'y a même pas de renvoi à l'*Officina Ferrarese* de Longhi (1934).

Dans un travail aussi peu soigné, nul ne s'attend, évidemment, à trouver une analyse aussi parfaite des dessins de Zoppo que celle dont Degenhart a doté les dessins de Stefano da Verona. Mon propre article qui, selon Shaw et les Tietze, serait ce qu'il y a de meilleur parmi les écrits sur ce sujet, est perdu dans l'anonymat des *Miscellanea Supino*, de 1933.

L'attrait de la polémique, supérieur à celui des études critiques, a retardé la clarification du problème, en favorisant, de plus, une confusion inutile avec les dessins de Mantegna et de Giambellino. Ces erreurs auraient pu être facilement évitées si les savants italiens avaient été aussi justes et aussi impartiaux que les auteurs étrangers.

La définition du style de cet artiste secondaire mais plaisant, aux prises avec



FIG. 1 B. — Dessin tiré de l'album de dessins de Marco Zoppo.
British Museum, Londres.

2. *Archiginnasio*, 1925. En plus d'autres renseignements, on y trouve les données relatives à la naissance et à la mort de Zoppo.

les attraites de l'école de Padoue, d'une part, et, de l'autre, de son pays natal de la région d'Emilie, ne semble guère pouvoir se dégager du cadre général où j'ai essayé de l'englober, pas plus qu'on ne saurait modifier la table des valeurs de ses peintures établie par Longhi³. Une forte influence de Piero della Francesca marque les peintures de Zoppo, prêtant à celles-ci une transparence et un ton d'albâtre, caractéristiques de l'école de Ferrare⁴.

Les dessins de Zoppo, comme je l'ai déjà indiqué, peuvent être répartis en deux groupes principaux. Le premier groupe composé surtout d'études de *Vierges*, sur

papier, est dispersé à travers les collections de Londres, de Braunschweig, de Hambourg, de Francfort, de Turin et de Munich. Le second, composé de dessins sur parchemin et attribués jadis à Mantegna, se trouve au British Museum⁵ et présente plus de variété dans le choix des sujets : des guerriers, des personnages en costume oriental, des jeux d'enfants, des têtes, etc. Ces études, telles qu'elles sont, représentent des œuvres absolument indépendantes et complètes.

Les dessins du British Museum appartiennent à un album de croquis que j'ai attribué à Zoppo, et sur lequel j'ai basé mon étude parue dans *Miscellanea Supino*. On y constate une somme de traits artistiques déterminés plutôt par des influences extérieures que par des raisons internes, et relevant de l'observation plus que du sentiment. Le grand album de croquis du British Museum, qui ne date certainement pas tout entier de la même période, présente toute une série d'attitudes différentes. Avant l'apparition d'une puissante école de Pa-



FIG. 2. — MARCO ZOPPO. — Un Gentilhomme accompagné de son page nègre, dessin. — Kupferstichkabinett, Berlin.

3. Au sujet des peintures de Zoppo, voir aussi mon article dans *Enciclopedia Italiana*, 1937, vol. 35, pp. 1020-1021.

4. G. Frocco, *Mantegna, Valori Plastici*, Milan (fig. 157). Je tiens à faire remarquer que je ne considère plus le *Saint Jérôme dans la caverne*, exposé à Londres sous l'attribution à Mantegna, comme une œuvre de Zoppo. Il faudrait rapprocher cette peinture du cercle de Giambellino.

5. Gravé par Francesco Novelli en 1795.

de Zoppo, de même que d'autres maîtres ferrarais, avait un penchant vers le style international tel qu'il se manifestait dans l'art de Pisanello. La formation artistique de Bono da Ferrara pourrait se révéler analogue, ou même plus typique encore, si l'on arrivait à préciser son évolution en rattachant ses débuts à *la Vierge*, avec Lionello comme donateur, du British Museum, et en situant son terme dans les deux panneaux mystérieux, étincelants et pleins de vie dans leur décor architectural albertien, ayant fait partie autrefois de la collection Barberini. Ces deux panneaux ont été attribués — je ne sais pour quelle raison — à Fra Diamante⁶.

Chez Marco Zoppo, ces influences ont produit des changements insignifiants et, par conséquent, des résultats insignifiants. Il est certain qu'on peut découvrir chez lui le même point de départ. Nous en avons la preuve dans plusieurs feuilles de l'album de croquis de Londres, où l'on voit des courtisans et des chevaliers portant les habits les plus somptueux et les plus élégants de la mode de l'époque⁷.

Le style de ces dessins met hors de doute la paternité du dessin du Fogg Mu-



FIG. 3. — MARCO ZOPPO. — La Crucifixion, dessin.
Musée des Offices, Florence, Italie.

6. Pour ces tableaux voir aussi l'article de GEORG SWARSENSKI dans le "Bulletin of the Museum of Fine Arts," Boston, 194...

7. Il suffit de citer, au hasard, dans ce volume, *A Book of Drawings formerly ascribed to Mantegna*, publié par le British Museum en 1923, les planches n° 6, 7, 10 et 17.

seum de Cambridge, Massachusetts⁸ qui peut donc être attribué à Zoppo et être ainsi sauvé de son long anonymat (fig. 1). Ce dessin représente un *Hermite avec deux gentilshommes*. Il est exécuté à la pointe d'argent avec du lavis, conformément à la technique souple et délicate du style international; certains détails le rattachent cependant à la Renaissance comme, par exemple, le dessin en perspective du plancher ainsi que les rapports, du point de vue de l'espace et de la forme, des trois personnages qui semblent poursuivre une paisible conversation d'une manière plutôt détachée. Mais l'habillement est à la mode des courtisans : chapeaux invraisemblables, hauts-de-chausses collants, jupes à plis et à bords brodés. Une comparaison avec les dessins de Londres suffit à prouver cette attribution (fig. 1 B).

L'influence de Piero della Francesca n'est, dans le développement de Zoppo, qu'un épisode passager ayant eu le mérite d'aviver son coloris et de simplifier les formes, sans guère changer le schéma de ses compositions. Zoppo fut entièrement conquis plus tard par les aspects si vivants de l'art ferrarais tout animé par le caractère anguleux du style gothique tardif de Rogier Van der Weyden, qui avait peut-être assisté à ce jubilé mémorable de 1450. La précision linéaire de l'école de Padoue et les formations rocheuses de Mantegna se retrouvent, amplifiées, dans le modelé d'une frappante qualité métallique et dans les expressions torturées qui font la gloire de Cosimo Tura. Zoppo a su échapper à l'emprise fascinante de Piero pour revenir à son ancienne manière pleine de la grâce dure et, pour ainsi dire, rocheuse de l'art de Padoue.

Cette phase du développement du peintre apparaît nettement dans ses dessins. En plus des dessins se trouvant à Hambourg, à Turin et à l'Institut Staedel, que j'ai eu l'occasion de publier, et de ceux de Munich publiés par Parker, j'ai encore publié⁹ une feuille de Zoppo, très proche du style de Cosimo, qui se trouve au Musée de Braunschweig ainsi qu'un *Sébastien*, des Offices, d'un sentiment beaucoup plus doux, à la manière de Giambellino.

Depuis lors la littérature relative aux dessins de Zoppo s'est fort peu enrichie, à l'exception de l'article négligeant et mal documenté du *Künstlerlexicon*. Je voudrais signaler ici tout d'abord une scène charmante et véritablement ferraraise d'un *Gentilhomme accompagné de son page nègre* (fig. 2)¹⁰. Je crois que ce dessin peut être rangé d'une façon indiscutable parmi les œuvres du maître, exécutées à l'époque où il était le plus fortement marqué par l'influence de l'école de sa région natale et de Mantegna dont il cherchait à devenir l'émule, ainsi qu'il l'a reconnu lui-même dans une lettre conservée aux archives de Mantoue et écrite le 16 septembre 1462, en réponse à Barbara de Gonzague qui lui avait fait la commande de deux *cassoni*.

8. Il est reproduit dans le beau catalogue par AGNES MORGAN et PAUL J. SACHS, 1946, comme relevant de l'« Ecole de Pisanello » (fig. 32).

9. « Arte, » 1934, III, commentaires sur l'exposition ferraraise de 1933.

10. Publiée par GUNTHER ARNOLDS dans son charmant petit volume, *Italienische Zeichnungen* (Dessins italiens du Kupferstichkabinett à Berlin), 1949, p. 49 et reproduite ici grâce à l'amabilité de cet éminent savant.



FIG. 4 — MANTEGNA. — Détail de la Résurrection.
Collection Rasin, Milan, Italie (Attr à tort à Marco Zoppo)

Un autre dessin est un témoignage des rapports de Zoppo avec le jeune Giambellino : il s'agit de la feuille conservée au Musée des Offices, et qui fut attribuée à tort par Van Marle au maître vénitien lui-même¹¹, mais dans laquelle les Tietze ont déjà reconnu la main de Zoppo¹², comme le suggèrent la souplesse des lignes, les rochers striés si caractéristiques et le fond, avec un paysage à tours, dont on trouve tant de pendants dans l'album de croquis de Londres (fig. 3).

Il faudrait encore ajouter, à la lumière du catalogue de Dessins Italiens du British Museum, récemment paru à Londres^{12B}, une *Mise au Tombeau* du Louvre (R.F. 29484); Popham et Pouncey pensent que ce dessin a peut-être appartenu à un autre album de croquis dont auraient fait partie en outre les feuilles de Brunswick, de Hambourg, de Francfort et de Monaco que nous avons déjà mentionnées, ainsi que la feuille de Londres qui porte le N° 262 de leur catalogue. Au recto de cette feuille apparaît une *Vierge trônant entourée d'anges*, à la manière ferraraise et ressemblant à celle de Hambourg, et au verso il y a une simple *Vierge, à mi-corps, avec l'Enfant assis sur un coussin*.

Quant à l'attribution de la copie d'une gravure de Mantegna (N° 263) représentant une *Vierge défaillante avec les Saintes Femmes*, elle ne me semble guère convaincante ni par la date, ni par le style.

Je ne m'attarderai pas sur d'autres attributions qui ont été avancées, telle que celle d'une étude de *Saint à genoux*, exécutée en clair-obscur (N° 266).

Bien différente me paraît la *Tête avec un casque* (N° 265) qui correspond aux exemples se trouvant dans l'album de Londres, bien que son exécution révèle une touche exceptionnellement légère.

Avec ce dernier exemple on peut clore, à mon avis, la liste des suppléments à ajouter aux dessins authentiques de Zoppo et qui n'apportent d'ailleurs pas grand-chose à la réputation de ce peintre de second ordre. Sa renommée gagnerait beaucoup plus à se voir rattachées deux œuvres très importantes, qui lui ont été attribuées toutefois par esprit de contradiction et non à la suite d'un jugement réfléchi.

La première, une feuille de la Collection Rasini, de Milan, publiée plusieurs fois par Morassi et par moi-même¹³, applique la technique du clair-obscur, que Zoppo n'a jamais employée. La réattribution de ce dessin à Marco Zoppo, sous le nom duquel il figurait jadis dans la Collection Grandi, à Milan, témoigne d'une décadence surprenante de la critique d'art. La même attribution erronée fut reprise à l'Exposition d'art Lombard, à Zurich (fig. 4)¹⁴.

Il ne suffit pas de rappeler que cette attribution avait été acceptée autrefois

11. XVII, 347.

12. *Venetian Drawings*, fig. 5, A 301.

12B. A. E. POPHAM and PH. POUNCEY, *Italian Drawings in the British Museum, published by the Trustees of the British Museum*, Londres, 1950, pp. 161-166.

13. *Catalogue of the drawings in the Rasini Collection*, Milan, Hoepli, 1937, pl. I.

14. *Kunstschätze der Lombardei*, 1948-1949, n° 305.



FIG. 5 — GIAMBELLINO. — Dessin au dos du tondo de saint Jean-Baptiste.
Musée de Pesaro, Italie

par des érudits tels que Roberto Longhi¹⁵ ou Carlo Ludovico Ragghianti¹⁶ qui, autant que je sache, n'ont apporté aucune opinion nouvelle sur Zoppo. Il y a, en effet, une similitude frappante entre ce dessin et le *Saint Jean Baptiste* de Donatello, à l'église des Frari, ce qui a été également signalé par les auteurs du catalogue de Zurich. Toutefois, en l'attribuant à Zoppo, on oublie que le clair-obscur, ignoré par Zoppo, était tout spécialement chéri par Mantegna qui voulait imiter les superbes bronzes de Donatello et à qui j'ai donc attribué ce dessin. Je ne lui trouve aucune relation avec les dessins de Zoppo que j'ai découverts en partie, et que j'ai étudiés d'assez près pour pouvoir déclarer que ce très beau dessin, malheureusement endommagé, ne peut pas être de la main de Zoppo.

Le goût de la polémique est seul responsable de l'une des attributions les plus troublantes faites récemment. Il s'agit d'une étude qui se trouve au dos du tondo du Musée de Pesaro représentant la *Tête de saint Jean Baptiste* et qui était attribuée autrefois à Zoppo; dès 1922¹⁷, Longhi proposait de la rattacher plutôt à Giambellino. Je souscris alors à cette attribution et je reconnus en même temps dans la petite *Crucifixion* du même musée une œuvre du grand maître vénitien. Cette heureuse attribution a porté ensuite Longhi à attribuer à Bellini le polyptique des *Saints Jean et Paul* qui, en effet, lui est étroitement apparenté. Le raccourci savant de la *Tête de saint Jean Baptiste*, du côté principal du tondo, révèle la merveilleuse audace que Bellini avait appris chez Mantegna.

Giambellino avait l'habitude, comme j'ai prouvé dans un article sur les dessins de ce maître, de se servir de l'envers de ses retables comme d'une planche d'études pour l'élaboration de détails et de nouvelles idées (fig. 5)¹⁸. Cela a été remarqué aussi par la *Scuola dei Restauro* dans un article paru entre temps dans "Arte Veneta" en 1949¹⁹.

Cette esquisse rapide; publiée par Cesare Brandi, et qui représente une impétueuse *Naiade chevauchant un dauphin suivi de petits dieux marins*, n'est certainement pas de la main de Marco Zoppo. J'ai trop de respect pour l'érudition de Brandi pour croire qu'il ait pu vraiment souscrire à cette attribution, même s'il l'a faite un jour, dans un mouvement d'humeur sans doute²⁰.

J'ai essayé, dans ces notes, de définir le caractère du style dessiné de Marco Zoppo. Peut-être aurai-je ainsi apporté une contribution, aussi faible soit-elle, au prestige de ce maître délicat chez qui, ses origines au sein du style international, l'éducation qu'il reçut ensuite à Padoue, l'attrait qu'exerçait sur lui l'école de Ferrare, ont créé un souci constant du rôle expressif des lignes elles-mêmes.

GIUSEPPE FIOCCO.

15. *Officina Ferrarese*, 1934, p. 162.

16. "Critica d'Arte," 1936, p. 139.

17. "Rivista Marchigiana," 1922.

18. *I disegni di Giambellino*, "Arte Veneta", 1949.

19. A la suite d'un examen aux rayons infrarouges auquel l'école de restauration de Rome avait soumis le célèbre panneau de Monopoli.

20. "Immagine," mai-juin 1950.

THE WORKSHOP OF A XVII CENTURY GOLDSMITH AN UNRECORDED FRENCH PRINT

WHEN, early in the XV Century, goldsmiths and silversmiths discovered that their incised metal designs could be printed on paper, their patron saint, Eligius, was bound to extend his favor to a new trade of craftsmen working in metal. In the course of time these came to be called engravers. It is no wonder, therefore, that the benign tutelary saint soon appeared in images created in the new technique, and that the subject remained a favorite one in the centuries following.

In fact, we find Saint Eloi—as he was called in his homeland (or Saint Eloy, in English)—in his twofold capacity as bishop and as craftsman in one of the earliest engravings which has come down to us, and to which has been assigned the vener-



FIG. 1. — MASTER OF THE BALAAM. — Saint Eloy, Bishop of Noyon, in his Workshop, Engraving (Lehrs, I, 320, 16; Geisberg, 11), c. 1440. — Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

able date of "about 1440." The unique impression (Amsterdam) (fig. 1)¹ formerly ascribed to the "Master of the Gardens of Love," who must have been of Flemish or Burgundian origin, is now thought to be the work of the contemporaneous "Master of the Balaam" whose style points to Upper Germany. A similar interior of a goldsmith's workshop, showing the saint with three apprentices, appears in another early engraving which likewise has survived in only a single impression (Dresden)². In other German prints, woodcuts as well as engravings, but also in paintings and sculptures, all dating from the XV and XVI Centuries, the saint appears as a blacksmith performing miracles, or as a goldsmith in his workshop, sometimes wearing his episcopal robes while forging or chasing an artifact.

Such early examples from Germany and the Netherlands were soon followed

1. MAX LEHRS, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert*, I, Vienna, 1908, 320, 16. — ELFRIED BOCK, *Geschichte der Graphischen Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin (1930), pp. 174, 668. Reproductions of early German St. Eloy prints most of which are mentioned in this article may be found in ERNST MUMMENHOFF, *Der Handwerker, Monographien zur deutschen Kulturgeschichte*, vol. 8, Leipzig, 1901, fig. 11, 15, 17, 32. See also KARL KÜNSTLE, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, II, Freiburg i.B., 1926, pp. 194-198 and CHARLES BAUSSAN, *Saint Eloi*, Coll. *L'Art et les Saints*, Paris, 1932.

2. PASSAVANT, II, 234, 164 (erroneously as "St. Aegydius"); M. LEHRS, *Op. cit.*, IV, 254, 56 (Lower Rhine, late XV Cent.; free copy after the "Master of the Gardens of Love").

by French imagery which was noticeably inspired by and permeated with national pride. For Saint Eloy was a French saint and his life, name, and renown are closely linked with the Frankish Kingdom and the Merovingian rulers. Born near Limoges in about 588 A.D., Saint Eloy learned the goldsmith's trade and acquired so much skill that before long he gained the favor of King Chlothar II (584-629), for whom he is said to have made a golden throne. His greatest patron, however, was King Chlothar's son and successor, King Dagobert I—"le bon roi Dagobert"—who made Eloy Master of the Mint. Under King Clovis II (638-656) who succeeded King Dagobert, Eloy became Bishop of Noyon, but it was in 659, under Chlothar III (656-670), the fourth Merovingian ruler whose reign Saint Eloy lived to see, that the artistic ecclesiastic ended his days. Yet, it is between King Dagobert and the Saint, that historical tradition and legends have created so strong an association that, in French and Flemish imagery, as well as in popular songs³, the royal patron and the Saint sometimes appear together.

Petrus Christus' painting of 1449, in the Robert Lehman Collection, in New York, showing *Saint Eloy with a Noble Couple* (fig. 2)⁴,—a painting which had perhaps been commissioned for the Antwerp goldsmiths' guild—and Niklaus Manuel's painting of 1515, in the Dr. Oskar Reinhart Collection, in Winterthur, Switzerland (fig. 3), can be called the most famous and distinguished examples of Saint Eloy representations in the realm of painting. Nanni di Banco's dignified marble statue adorning the façade of Or San Michele is probably the most renowned example in the field of sculpture. The versatile goldsmith-engraver, Jean de Gourmont (c. 1483-after 1551), who worked in Paris as a printer (1506), and in Lyons as an engraver (1522-1526), devoted two of his delicate engravings to the popular French saint: *Saint Eloy at Work in the Presence of King Dagobert* (R.D.12) (fig. 4)⁵, and *Saint Eloy Chasing a Chalice* (R.D.13) (fig. 5)⁶.

A print which the Rhode Island School of Design museum recently acquired (fig. 6)⁷ forms an interesting addition to the gallery of representations related to

3. HENRI DAVENSON, *Le livre des chansons*, Neuchâtel, 1946, pp. 576-578. — According to JOAN EVANS, *A History of Jewellery 1100-1870*, New York-Toronto-London (1953), p. 40, "the sainted goldsmiths of the VII Century... Eloi, Alban of Fleury and Théau... made the reign of Dagobert and Chlothar III the great age of jewelled shrines." — Compare also ROBERT BARROUX, *Dagobert, roi des Francs*, Paris, 1938, and ERWIN PANOFSKY, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures*, Princeton, N. J., 1946.

4. The couple is frequently, but erroneously identified with King Dagobert and Godeberta although the dates of her life—c. 640-700—exclude this interpretation. Cf. H. CLIFFORD SMITH, *The Legend of St. Eloy and S. Godeberta*, "The Burlington Magazine," XXV, Sept. 1914, pp. 326-335.

5. PAUL KRISTELLER, *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlin, 1922, p. 331 (R.D. 12).

6. FRANÇOIS COURBOIN, *Histoire illustrée de la gravure en France*, I, Paris, 1923, No. 260 (R.D. 13).

7. Inv. No. 52.317. Engraving and etching. Size of representation: 158 by 251 mm, size of plate: 166 by 259 mm. Signed on the anvil: "Almot/Guyenot/Fecit &/Inventit/1646." — The print was formerly in the Coll. Henri Vever, Paris, which was exhibited by Pierre Berès, New York, between Nov. 21 and Dec. 17, 1949: *The Jewelry of France from the XVI to the XX Century*, cat. No. 28, repr. Born in Metz in 1854 Henri Vever was a member of an old and distinguished family of Paris jewelers whose establishment can be considered one of the landmarks of the Rue de la Paix. He was also the author of an important book on the history of French jewelry in the XIX Century, *La Bijouterie française au XIX^e siècle (1800-1900)*, 3 vols., Paris, 1906-1908. For Henri Vever as a collector see also the catalogue of the *Collection Louis Godefroy, Estampes et Dessins*, Paris, 1924, p. 13.



FIG. 2. — PETRUS CHRISTUS. — Saint Eloy Visited by a Noble Couple, 1449.
Robert Lehman Collection, New York.

Saint Eloy and King Dagobert. The print, which seems to be unrecorded and may be unique, also introduces the name of a hitherto unknown XVII Century engraver, Almot Guyenot, whose signature together with the date 1646 appears on the anvil on which the master is seen forging some metalwork⁸.

8. According to information kindly furnished by Jean Prinnet and Edward Croft-Murray neither the Cabinet des Estampes of the Bibliothèque Nationale, nor the British Museum own prints by any member of the Guyenot family.

The name Guyenot points to a Dijon family of jewelry dealers, goldsmiths and engravers some members of which worked, since the early XVII Century, in the services of the Dukes of Este, in their residence, Modena. There the Guyenots Italianized their name, changing it to Guienotti⁹. Filberto Guienotti, who in 1641 could claim that he had been a resident of Modena and jeweler to the Este Court for many years, was the father of Francesco Guienotti who may never have borne the French name of his forefathers. Two rather mediocre portrait engravings can be attributed to Francesco: the *Portrait of Francesco II*, Duke of Este which served as frontispiece to Francesco Piacenza's *Egeo Redivivo*, published in Modena in 1688, and a *Portrait of Emperor Leopold I* (1658-1705).

The earliest member of the family known to us is Perrenot Guyennot, who is mentioned as a goldsmith in Dijon in 1549, 1550, and 1557¹⁰. Almot, the son of Pierre Guyenot, "*marchand orfevre*," and of his wife Jehanne Papillon, was baptised in Dijon on April 5, 1632. Thus he was no older than

9. THIEME-BECKER, XV, 1922, p. 288. — Another jeweler and engraver from Dijon who worked for Francesco II was César Alexandre Louvan Palliot, born in 1637. His father, Pierre Palliot was born in Paris in 1608 and died in Dijon in 1698; a relative of his, Jean Palliot, was still active in Modena between 1693 and 1696. GIUSEPPE CAMPORI, *Gli Intagliatori di Stampe e gli Estensi*, "Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Province dell'Emilia," *nuove serie*, VII, *parte II*, Modena, 1882, pp. 86-87; THIEME-BECKER, XXVI, 1932, p. 169.

10. I should like to express my thanks to M. P. Gras, Curator of the Library and Archives of the city of Dijon, and to M. Pierre Quaré, Curator of the Dijon Museum, for their assistance in furnishing me with biographical data on the Guyenot family.



FIG. 3. — NIKLAUS MANUEL. — Saint Eloy in his Workshop, 1515.
Dr. Oskar Reinhart Collection, Winterthur, Switzerland.



FIG. 4. — JEAN DE GOURMONT. — Saint Eloy at Work in the Presence of King Dagobert, Engraving (R.D. 12), 1522-1526. Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris.

fourteen when in 1646, probably as an apprentice in his father's workshop, he made the engraving devoted to Saint Eloy. The engraving, which was perhaps done as a certificate of apprenticeship or as a kind of work sample, may later have served as trade card for the Guyenot shop. It bears a rhymed inscription of French verses, called a quatrain:

*Grand saint qui dans la France
d'eloy portez le nom
Faictes que nostre estat y remporte
un tel Nom
Qu'il a faict dans le regne de Dagobert
Gaulois
Par ses exquis Chefs doeuvres de
franc & bon aloys*¹¹.

The center of the print shows the workshop of a goldsmith in which four artisans and an apprentice are performing various tasks, while the master (Saint Eloy?) is hammering away at two disks of red-hot metal which must have just left the forge. Rays emanating from the mouth of a cherub and directed toward the head of the master indicate the divine inspiration the verses are successfully imploring. Only a woman facing the door seems to be aware of the eminent visitor (King Dagobert?), who is about to step over the threshold of the workshop. His noble appearance—towering over all the other persons there—singles him out as the distinguished client, whose plumed hat almost touches the top of the beautiful door-frame.

We would have to go back to the days when another French goldsmith-engraver, Etienne Delaune, engraved the two interiors of his Augsburg workshop, in 1576 (R.D. 266 and 267) (fig. 7 and 8)¹², to find so instructive an insight into the fittings and equipment of such a place which combined all the paraphernalia of a shop and an atelier. Two elegantly curved folding tables, at which three apprentices sitting on high stools are shown at work, form the main furnishings of the light and spacious room. The young artisans work near the latticed windows on

11. "Great saint who in France bearest the name of Eloy

"Help our state to attain as great renown

"As it achieved during the reign of Dagobert, the Gaul,

"Through Eloy's exquisite masterpieces of honest and good alloys."

12. E. TIETZE-CONRAT, *Der französische Kupferstich der Renaissance*, Munich (1925), pl. 22 (R.D. 266); P. KRISTELLER, *Op. cit.*, fig. p. 342 (R.D. 267).

the sills of which are displayed all kinds of vessels so that they can be examined by customers who have entered the shop, and can also be seen through the lattices by passers-by. On the left, a fourth artisan, with the help of large blacksmith's tongs, is putting an artifact into the forge, while a young apprentice with a pair of bellows under his arm watches the procedure. In the center of the foreground the draw-bench can be seen. On shelves covering the walls, merchandise and tools of all kinds are neatly stored while two pairs of scales are hanging to the left and right of the door. The open bow-windows permit the view into a square which is surrounded by other shops and mansions.

The oval-shaped center representation of the print is framed by a border which is divided into four sections by three medallions ornamented with flower motives, and by the tablet bearing the quatrain. The two upper sections show a hunting party on foot and on horseback pursuing birds, boars, and stags outside a walled city. Corresponding to this representation, the lower sections, divided by the inscription, show nude children dancing, drinking from a wine-press, making music and drawing a cart with a wine-cask upon which rides a winged *putto* with tankard and cup in his hands. The four ornamental corner segments exhibit the same niello-like style as the three ovals dividing the illustrated frame into four sections. These sections with the playing children in "antique manner" and the hunting scenes deviate stylistically as well as technically from each other and from the center representation and are obviously derived from foreign models.

In fact, at least three different styles and grades of skill can clearly be discerned in the print: the center piece from which emanates the charm of French *imagerie populaire*; the rather medio-



FIG. 5. — JEAN DE GOURMONT. — Saint Eloy Chasing a Chalice, Engraving (R.D. 13), 1522-1526. — Museum of Fine Arts, Boston.

cre figurative part of the frame; and finally, the highly finished ornaments on black ground adorning the four corners and the three ovals which point to the experienced and skilful hand of a goldsmith and jewelry engraver¹³. Yet, still other discrepancies are noticeable in the engraving, such as the costumes worn by the persons in the atelier which correspond not to the style of 1646, but to the early reign of Louis XIII (1610-1643).

Almot's ungrammatical boast claiming that he not only made, but also "*inventit*" the print can easily be disproved. For every single detail of the "composition" has apparently been borrowed from earlier models, which must have been easily accessible to the apprentice in the pattern books and prints kept as workshop aids in his father's atelier. Thus it is possible to ascertain the origin of the group at the left which is copied rather crudely from Jean Toutin's¹⁴ engraving *Orfèvre mettant au four* (1619) (fig. 9). The group of children drawing and following a cart with a wine-cask is derived from another print by Toutin, *Bacchanale d'Enfants* (1618) (fig. 10), while the *putto* with the wheelbarrow following this group appears—also reversed like the bacchanale group—in an engraving by Antoine Jacquard (fig. 11)¹⁵.

There is no doubt that it will also be possible to trace the sources of the remaining motifs of Almot Guyenot's engraving. They will be found among late XVI and XVII Century prints, and the majority of them will probably belong to the categories of *gravures d'orfèvrerie et d'arquebuserie*. The profile figure of the noble client and the elaborate door through which he is about to enter the workshop were certainly not invented by the youthful engraver. His borrowing from foreign sources is also evident in the ornaments on black ground adorning the four corners and three ovals, which betray the inventive mind and the hand of a highly gifted and skilful goldsmith-engraver of the first half of the XVII Century. Also the costumes and other details indicate that the two hunting scenes must have

13. For the ornaments on black ground ("*Schwarz-Ornamente*") which originated in Germany and were adopted by French and Italian goldsmith-engravers early in the XVII Century, see PETER JESSEN, *Der Ornamentstich*, Berlin, 1920, pp. 197-198. Among the French XVII Century engravers who made use of the niello-like effect which this technique yielded, the following artists deserve mention: Johan Vovet, M. Christollien, Stephanus Carteron, Jacques Hurtu, Louis Coussin, Thomas Picquot and Pierre Nolin; in Italy Giov. Batt. Constanctino and Angelus Lazzarinus, in Germany Heinrich Raab and in Holland Michiel Le Blon excelled in this style.

14. Jean Toutin, engraver, goldsmith and painter on enamel, born in Châteaudun in 1578, died in Paris June 14, 1644. The two engravings from which Almot Guyenot borrowed his motifs belong to two sets (série A, No. 3, 1618 and série B, No. 4, 1619) itemized lists of which may be found in: D. GUILMARD, *Les maîtres ornemanistes*, Paris, 1880, p. 40, No. 18 (pl. 13), and HENRI CLOUZOT, *Les Toutin. Orfèvres, graveurs et peintres sur émail*, "La Revue de l'Art Ancien et Moderne," vol. 24, Dec. 1908, p. 463, note 1. See also FRANÇOIS COURBOIN, *Op. cit.*, I, Paris, 1923, No. 316-319 and the catalogues of the Vienna (1889) and Berlin (1939) ornament print collections, pp. 48 and 116-117 (792), respectively.

15. Antoine Jacquard, engraver and gunsmith in Poitiers, died after 1624, probably c. 1640. The engraving on which the *putto* with the wheelbarrow appears forms the fourth plate of a set listed by D. GUILMARD, *Op. cit.*, p. 41, No. 22 (pl. 14) and by the catalogue of the Coll. Edm. Foulc, Paris, Hotel Drouot, June 5 and 6, 1914, No. 119, 2 (pl. 7). For Antoine Jacquard see also HENRI CLOUZOT, *Antoine Jacquard et les graveurs poitevins au XVII^e siècle*, Paris, 1906, first published in "Bulletin du Bibliophile," Nos. 5-7, May and July 1906, and J. F. HAYWARD, *The Origin of Small-sword Ornament*, in: "Apollo," XLVIII, No. 282, Aug. 1948, pp. 33 ff.



FIG. 6. — ALMOT GUYENOT. — Goldsmith Workshop, Engraving & Etching, 1646.
Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence.



FIG. 7. — ÉTIENNE DELAUNE. — The Artist's Workshop in Augsburg (I), Engraving (R.D. 266), 1576.
Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris.

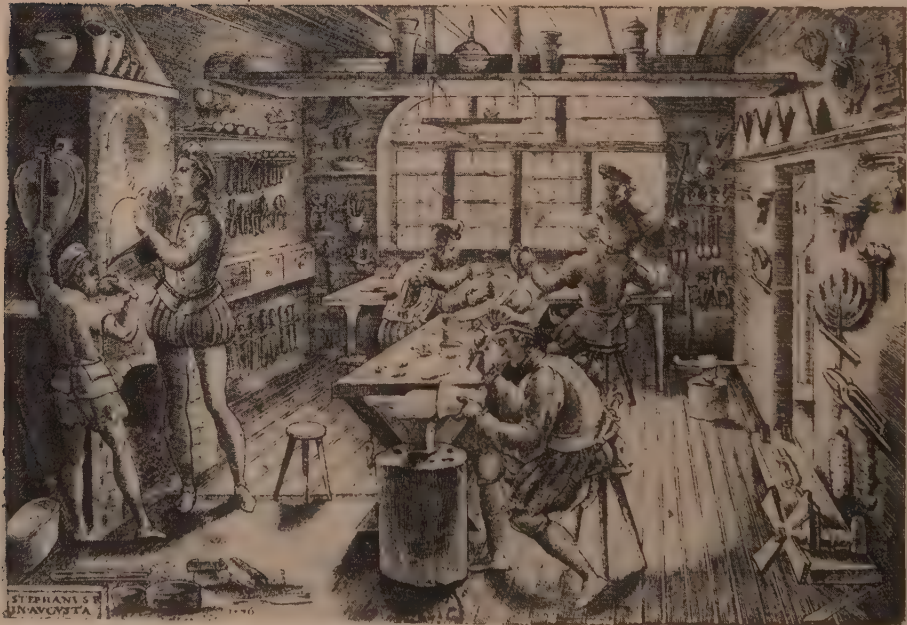


FIG. 8. — ÉTIENNE DELAUNE. — The Artist's Workshop in Augsburg (II), Engraving (R.D. 267), 1576.
Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris.

been "suggested" by even earlier models, not necessarily of French origin.

We may wonder whether Almot had any qualms of conscience when he added to his incongruous, yet as a whole quite attractive and harmonious compilation the prayer to his patron Saint Eloy praising his "*franc & bon aloys.*" However, we can safely discard any trepidations of this kind, although some older members of the workshop must have felt that the young boy had gone a little too far in borrowing and combining foreign elements in a manner which almost forestalls the methods used in *photomontage*.

The only other document throwing light upon the life and character of this goldsmith-engraver does not exactly



FIG. 9. — JEAN TOUTIN. — Goldsmith and Apprentice at the Forge, Engraving (Set B: *Si quid melius videris*, pl. 4), 1619. The Metropolitan Museum of Art, New York.



FIG. 10. — JEAN TOUTIN. — Bacchanals of Children, Engraving (Set A: *Sic vos non vobis*, pl. 3), 1618. — The Metropolitan Museum of Art, New York.

exonerate the graphic purloining of his boyhood days. For we learn from a dossier in Dijon's Municipal Archives about an episode in Almot's life when he was twenty-seven years old which might be considered somewhat less harmless. Almot lived at that time in the house of his sister-in-law, Madeleine Devarenne, widow of the goldsmith Bénigne Richard. By heaping up a bundle of brush in the chimney, Almot tried to set her house on fire. When the neighbors arrived they could not enter the house since the incendiary had thoughtfully barricaded the door. Finally, they succeeded in breaking in—but the culprit had fled. There is no entry informing

us about the outcome of his trial which took place on June 30, 1659, and hitherto no other document has come to light in the Dijon archives which would give us more information about Almot Guyenot. Let us hope, however, that his integrity and honesty finally improved so that "*le grand saint Eloi*" had every reason to look at both his work and life with nothing but pleasure and delight.

HEINRICH SCHWARZ.



FIG. 11. — ANTOINE JACQUARD. — Design for a Sword Hilt and Scabbard Mounts, Engraving, c. 1625-1640. — The Metropolitan Museum of Art, New York.

FORGOTTEN PRINTMAKERS

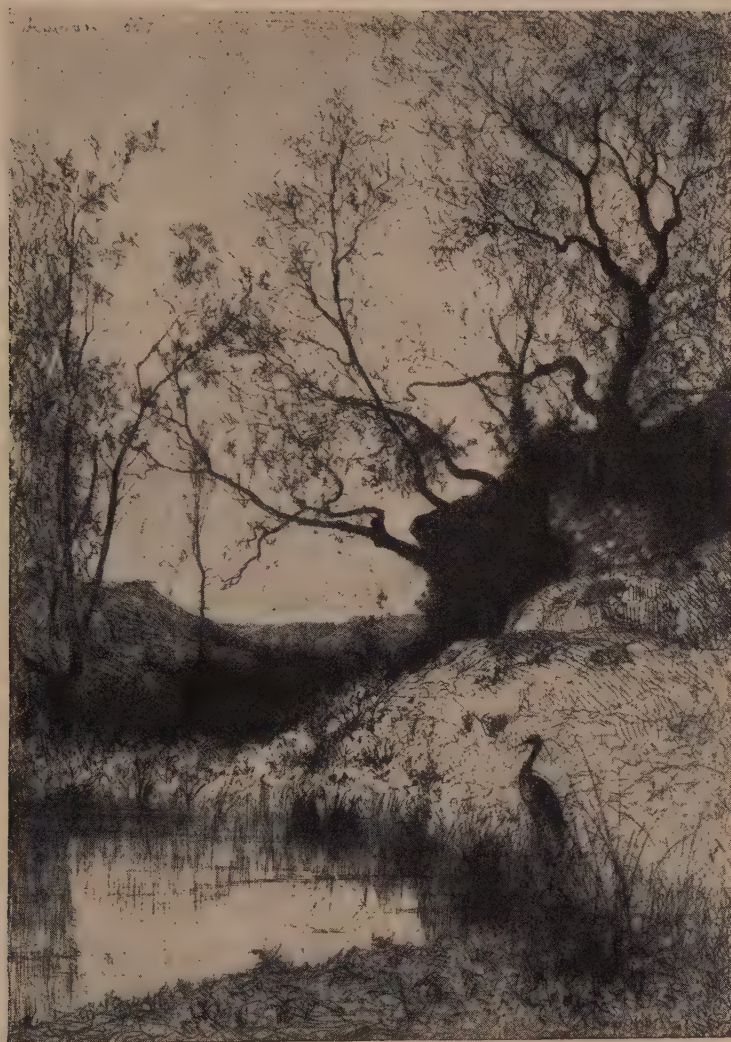


FIG. 1. — ADOLPHE APPIAN.
Une Mare, Environs de Rosillon.

FORGOTTEN? Where and to what extent?

In 1931 the Prints Division of the New York Public Library, drawing mainly on its remarkable collection of French XIX Century prints gathered by Samuel P. Avery, arranged an exhibition of *Forgotten Printmakers*. The result was bound to be a reflection of American viewpoint. The forgotten ones were unknown or little known in the United States. But despite the old familiar saying, one may, after all, be a prophet in one's country and not so much elsewhere. Certain artists—say, Bonington, Huet, Raffaëlli—are likely to be more remembered in their homelands than on foreign shores. Moreover, in some such cases, as in that of Decamps, they have remained in public notice, even to their own people, as painters rather than as *peintres-graveurs*.

It is the latter, however,

with whom we are concerned here. As such, the artists whose works were shown at the Library, and who are spoken of in the present screed, are, on the whole not known today to the general public, no matter how much they may be appreciated by individual connoisseurs and art historians.

"Forgotten" is thus evidently a relative conception. Of course, no artist who was ever worthy of any consideration is likely to be absolutely forgotten by everyone interested in the field of art in which he worked. But he may well be forgotten for all practical purposes, and most certainly be quite out of the limelight.

Even if we limit ourselves to the XIX Century, there is plenty of opportunity for revaluation, for speculation as to the why of neglect, for finding good reason to bring this one or the other to deserved general notice. It is not a matter of nostalgic delving into the past, but of fixing on the significant accomplishment of other days and giving it its place, not just in the printed records of Bartsch, Beraldi and other cataloguers who have embalmed so many mediocrities, but in our range of justified appreciation.

Some printmakers seem to have faded pretty



FIG. 2. — R. P. BONINGTON.
Rue du Gros-Horloge, Rouen, lithograph.

well into the past, as for instance Egusquiza or Storm van's Gravesande (once noted for his ability to suggest water by a few strokes); or, to a lesser degree, Anton Mauve (of whose etchings the New York Public Library probably preserves the largest collection), Hervier, Jongkind, Decamps, Chiffart,—possibly even Lalanne somewhat. But the name of this or that one occasionally bobs up in print, and some collector will be found devoting his efforts assiduously to one of them.

So, an artist may not be generally remembered and yet show qualities that keep him from entire oblivion, as for example Appian, who has his modest but definite niche in the annals of etching (fig. 1). His "deep insight into the charm of

natural scenery," his "rare imagination and skill," displayed utterly without pose, has been stressed by writers, from Hamerton to John Taylor Arms.

The list of those who still have significant meaning for us, in technical suggestion for the artist and art student, in attraction for the amateur and collector, is not a short one. It includes, for example, R. P. Bonington, with his two notewor-



FIG. 3. — EUGÈNE ISABEY. — Return to Port.

thy lithographed studies of the *Rue du Gros Horloge*, in Rouen, remarkable examples of architectural rendering and aerial perspective (fig. 2). They and other drawings by him of notable edifices were done for Nodier and Taylor's famous folio series, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*.

Another contributor to that work was Eugene Isabey, whose *Return to Port* (fig. 3) is a little chef-d'œuvre of marine art on stone. Both these artists are probably better remembered as painters than as lithographic artists. The same may be

said of Isabey's father and of Decamps, who showed true painter quality in some of his lithographs as, for instance, in the one of two children alarmed by a dog which shows interesting color suggestion in black-and-white (fig. 4).

Paul Huet also comes to mind, disregarded most unjustly, says Loys Delteil¹, who considered his lithographs more seductive, more true, than those of Eugene Isabey. Even if we discount such praise a bit—since temporary absorption in the work of an individual artist may easily lead to some want of balance in comparative



FIG. 4. — A. G. DECAMPS. — Children and Dogs.

criticism—one can find plenty of pleasure in the intimate charm of Huet's lithographed landscapes (fig. 5).

And there is also the later J. J. Raffaëlli, who knew so well how to put color notes into his landscapes on the copper, without any hint of complete chromatic effect, and whose sprightly flowing touch gives that feeling of spontaneity that only real control of knowledge can achieve (fig. 6). His prints might well be better

1. *Le Peintre-graveur illustré*, vol. 7 (1911).



FIG. 5. — PAUL HUET. — *La Maison au Maréchal.*



FIG. 6. — J. J. RAFFAELLI. — *Road with Big Trees.*



FIG. 7. — CÉLESTIN NANTEUIL.
Seuls (Alone)

icant examples may well be sought.

Certain artists have become inevitably identified with a period, a trend, a fashion: Célestin Nanteuil, Aimé de Lemud, Chassériau. These names indicate a great diversity in talent and purpose.

FIG. 8. — AIMÉ DE LEMUD.
Maître Wolfram (1839).



known, as in France. Another who repays study is Marcelin Desbouts, whose drypoint portraits penetratingly place before us his contemporaries, among them *Degas* (fig. 9), *Renoir*, *Goeneutte*, *Richepin*, and himself.

These likenesses, unstudied in pose, often holding momentary expressions of mood, form a noteworthy gallery of personages. Menzel's virtuoso excursions into mezzotint lithography also come to mind. One is no longer likely to strive for completeness in collecting the work of these men, as did Avery and others, but signif-



FIG. 9 — MARCELIN DESBOUTIN. — Degas.

Nanteuil was an *élégant* of the time of Delacroix and Boulanger, and once a favorite romanticist illustrator. His "esthetic exaltation," to quote Aristide Marie², brought "precocious fame, followed by obscurity" in the exercise of an "inferior sentimentalism." Much of his work is negligible today, but some of it gives a graceful reflection of the spirit of its time (fig. 7).

Lemud did some lithographs of importance; they have style and assure him a



FIG. 10. — JULES DUPRÉ. — Limousin.

place in the records of artistic lithography. His prints, Beraldi³ notes, pleased both the artists and the general public, the latter by their subjects, presented in a spirit of "romanticism tempered to the use of the man of the world." *Maître Wolfram*, 1839 (fig. 8), achieved an instantaneous, prodigious success, according to Aglaüs Bouvenne⁴, who called it his most important piece, while *Retour en France* (return

2. *Un Imagier romantique : Célestin Nanteuil* (1911).

3. *Les Graveurs du XIX^e siècle*, vol. 9 (1889).

4. *Catalogue de l'œuvre lithographique de A. de Lemud* (1881).

of the ashes of Napoleon from S. Helena), characterized as the finest, the most vigorous of his works, was in its day unnoticed by the public.

Finally, there is Chassériau, romantic classicist, as different as possible from the other two in subject, viewpoint and execution.

Then, too, there are the artists who turned to printmaking occasionally, but whose *œuvre* in that field, though limited in number, offers sidelights on the development of the graphic arts. One may find interest in the animal studies of the sculptor Barye, done on the lithographic stone with quiet energy and no anthropomorphic melodramatics or comedy. Or in the few landscapes produced by Jules Dupré in the same medium (fig. 10). Delteil⁵ finds that it is not surprising that these interesting pieces by the noted landscape painter are not sought after, since they were mainly published in "L'Artiste" and other periodicals, "and consequently do not awaken the desire of amateurs in quest of rarities."

Some there were who have a strong technical interest. Guérard for instance, who was a noted experimenter in the chemistry of etching, or what Beraldi called the cookery of the craft. This juggling with processes proved absorbing to the sapient Bracquemond, the resourceful Buhot, and others.

Of course, such preoccupation with technical niceties has significant interest



FIG. 11. — ALEXANDRE LUNOIS. — The Absinthe Drinker.

5. *Le Peintre-graveur illustré*, vol. 9 (1908).

only if it is used as means to an end, when the artist has something to say with his enlarged vocabulary. Otherwise we get only a fatuous fussing with novel, or supposedly novel, effects. The unforgotten experimenters are likely to be those who did have something to say with their adventures in technique.

If a collector cess, he is pretty the store of the less lithography he may trate the very great medium by including print of an *Absin* Alexandre Lunois direct, less subtly of poster quality by perhaps even the by J. Lewis Brown notes (fig. 13).

One might wri on those who, like adaptative Th. Chau paintings and other ching, lithography but who have today ubiquitous camera. group, and some of worthy understand the canvases which ductive etching had the end of the centu Waltner, Rajon, Jac now rest in some placed there by collec One recalls also the

period of American wood engraving in the last quarter of the last century.

Evidently, there are various reasons why this or that printmaker should not be forgotten by everyone, or should be remembered only by a discerning few. Of those who have a right to survival some have been kept in mind through the efforts of a few amateurs who found cause for appreciation. For example, there are Hervier and Jongkind.

Adolphe Hervier, pupil of Eugène Isabey, from whose influence he got away, expressed what Bouyer called "a reflective tenderness for rustic reality" (fig. 14).

specializes in a pro- apt to draw also on familiar. So, for well want to illus- possibilities of the the stunning color the *Drinker* by (fig. 11), or the more detailed, color pieces H. G. Ibels (fig. 12); equestrian studies with slight color

te a separate article the extraordinarily vel, reproduced works of art in et- or wood engraving, been replaced by the They form a large them showed a note- ing of the spirit of they copied. Repro- its vogue around ry; its products by quemart and others public print rooms, tors such as Avery. works of the famous



FIG. 12. — H. G. IBELS. — *Pierrot*.



FIG. 13. — J. LEWIS BROWN. — *Trompette de Dragons.*

Eugène Bégot once said to me that Hervier was not of his time, and, producing a sketch of house-tops with woods beyond, he avowed that it was "a subject that the artists of that 1830 period would not have seen, would not have done, and would not have done in that manner."

Jongkind was an artist's artist, from whom others borrowed. But he was not generally accepted by amateurs, for many of whom he was too much of an innovator. His etched memoranda of impressions show certainty of knowledge underlying the synthetic suggestiveness of his apparently careless style. That is evident,



FIG. 14. — ADOLPHE HERVIER. — *Intérieur de Ferme.*

for example, in his skating scenes (fig. 15). "The scrawls of Rembrandt are the heralds of Jongkind," wrote Baudelaire⁶. In the New York Public Library's print room some water colors admirably help to fill out the picture of his attitude toward nature. At least one American collector is known to me who has specialized, and understandingly, in Jongkind's etchings.

6. Cited by CLAUDE ROGER-MARX, in : "Print Collector's Quarterly," 1928.



FIG. 15. — J. A. JONGKIND. — Batavia.

And one more example. Robert de Montesquiou Fezensac⁷ wrote of “the solitary, clairvoyant pity of a magnanimous contemporary. This herald was Baudelaire for Guys. For Bresdin it was Banville.” The weird elements in the prints of Rodolphe Bresdin, peopled with strange creatures and incongruous vegetation, was, we are told, not the product of a befuddled brain, but the result of patient planning and toil, combining grotesque detail into a skilfully devised pattern (fig. 16). Miss Elisabeth Luther Cary, art critic of the “New York Times,” wrote in that paper in 1931: “Unaccountably we prefer the neglected Bresdin to the highly esteemed Redon.”

More than one of those mentioned here might have fuller treatment. Some have been well discussed in past years. Yet so much authoritative writing on art, published in periodicals, has for us sunk into un-indexed oblivion. Of course, it is preserved in our public art libraries and may profitably be consulted there. An artist may recede into the obscurity of the past together with the printed praises which his art evoked.

Need more be said to make the point intended? If others make a different, a

7. In “L'Art Décoratif,” Jan. 1912.

more significant, important, choice of names than is presented here, all the better. Of the best of those whom the world seemed to have passed by, a discerning American critic once wrote: "They belong to their time and their time is past, but their art lives, and through their art they have won their little immortality upon earth, with reputations that wane or swell according to the mood of successive generations of art lovers. They make a gallant company of old friends." This seems not to claim too much.

FRANK WEITENKAMPF.

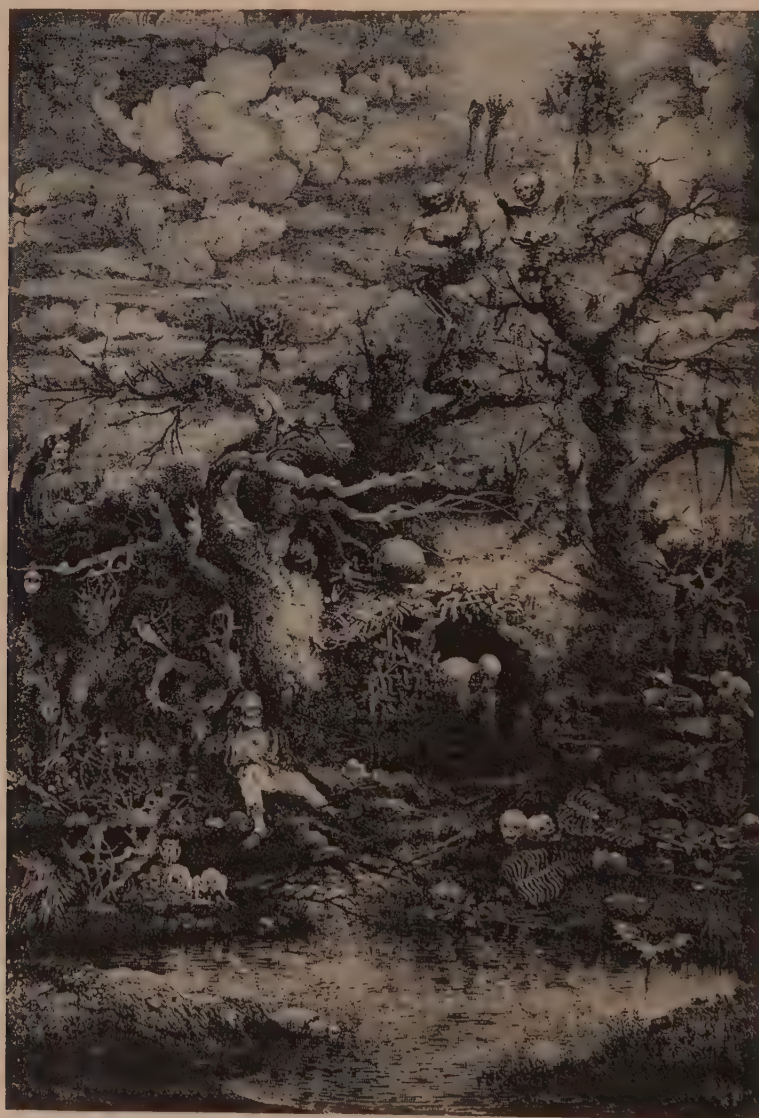


FIG. 16. — RODOLPHE BRESLIN. — Comedy of Death.

TITIAN'S *SAINT CATHERINE*

THE Museum of Fine Arts in Boston recently acquired a *Saint Catherine*¹ from the Koppel Collection, Berlin (subsequently Toronto), first brought to general attention by its inclusion in the fifth edition of the *Klassiker der Kunst* volume on Titian². The origin and early history of the painting was firmly established in 1937 by G. Gronau^{2A}.

In a letter of December 10, 1568, Titian referred to a painting of *Saint Catherine* which many months earlier he had sent to Cardinal Alexandrino Farnese, also named Michele Bonelli. In the 1598 inventory of the estate of Cardinal Bonelli, the painting is described as follows: "*Una Santa Caterina della Rota inginocchiata con un crocifisso fatto di mano di Tiziano*"³.

There seems to be no doubt that the painting in Boston is the canvas which Titian had delivered some time (many months, not many years) before 1568. This fact, however, does not solve the many puzzling questions which the painting poses.

The series of puzzles starts with the question of the subject matter, described as "*Caterina della Rota*" in the mentioned inventory. The sword and the broken wheel indeed identify the kneeling saint as Catherine of Alexandria; the palm branch leaning on the sarcophagus indicates her standing as a martyr. What, however, is the meaning of the sarcophagus itself and the crucifix placed upon it? The central motive of the legend of Saint Catherine of Alexandria is her mystical wedding or betrothal to Christ whose figure as an adult was, in the interpretation of later centuries, modified into that of the Christ Child. In the painting, Catherine wears, to be sure, the ring on her finger. No special devotion to the crucified Christ and no vision of a similar character are handed down by literary or other tradition. Nor does anything of the sort occur in Pietro Aretino's lengthy *Vita di Caterina Ver-*

1. On canvas, 46 3/4 x 39 1/4 inches.

2. 1930, p. 246.

2A. "Bolletino d'Arte," XXX, pp. 294 ff.

3. ORBAAN, in: *Miscellanea della Società Romana d'Istoria Patria*, Rome, 1930, p. 489 f. — *Saint Catherine*—the same?—is mentioned in the estate of Lady Arundel ("Burlington Magazine," XIX, 1911, pp. 278 ff).



FIG. 1. — TITIAN. — Saint Catherine of Alexandria. — Museum of Fine Arts, Boston, Mass.

gine⁴ in which many apparitions of Christ—but never as crucified—to the saint are described and in which, incidentally, on p. 322, a bit of publicity for Aretino's good friends, Titian and Sansovino, is tucked away.

An arbitrary representation of a sacred subject is unusual within the still well defined tradition of the XVI Century. May such a deviation from the time honored custom be explained by Titian's indifference as regards his subject matter in his old age—a phenomenon noticed in other instances too⁵—or simply by carelessness in a patched-up production? The best explanation seems indeed to be that at some earlier stage the painting was meant to represent not Saint Catherine of Alexandria, but Saint Catherine of Siena, in whose legend the devotion to the crucified Christ plays a prominent role. The saint saw the suffering Savior in her visions and finally, praying in the church of her convent, was granted the honor of receiving His stigmata on her own members. Popular illustration represents her kneeling before an altar on which a crucifix is standing and whose front is sometimes decorated with a relief of Christ standing in the sarcophagus and showing his wounds. Such a representation, for instance, occurs in the woodcut of the 1511 (Venetian) edition of Joanne Pollio, *Della Vita e Morte della S. Catherina da Siena*; our illustration (fig. 2) represents a simpler version from the edition of 1505⁶. It seems certain that the saint in the painting was originally the nun of Siena and was later on changed into the Alexandrian princess by addition of her incongruous attributes. The manner in which the fragment of the wheel is squeezed in under the saint's knee and the hap-

azard placing of the sword and the palm seem hardly worthy of a great master of composition. Titian's *Saint Margaret* in the Prado, universally dated around the same time, c. 1565, displays an utterly different spirit.



FIG. 2. — Saint Catherine of Siena, Woodcut, 1505.

In dating the original conception, the painting offers a remarkable feature to which attention has already been drawn in the *Klassiker* volume: The whole composition with the sumptuous architecture and the emphasis on spatial depth stressed by all the resources of perspective has

4. Venice, 1540 (?). We used the edition of 1630.

5. HANS TIETZE, *Titian, Leben und Werk*, I, p. 222.

6. PRINCE D'ESSLING, *les Livres à figures vénitiens de la fin du XV^e siècle*, Paris, 1914.

only one analogy in Titian's œuvre, the early *Annunciation* in Treviso. The uniqueness of the latter in Titian's œuvre and its contrast to the ever professed artistic principles has been repeatedly commented upon⁷; it has been considered an experiment which Titian never repeated, or even as something due to another artist's (Paris Bordone's) collaboration. In the *Saint Catherine* Titian seems to have returned about forty-five years later to a pattern which he had tried out only once and had then definitely rejected.

Such returns to earlier, even much earlier, concepts are by no means exceptional, they are, on the contrary, typical of Titian's old age. That something of this sort happened in this painting is confirmed by the striking contrast between the kneeling figure on the left side and the crucifix and sarcophagus on the right. While the latter display a broadness of execution corresponding to the brushwork of Titian and his bottega in the 1560's, in the figure of the saint extreme emphasis is laid on the most minute details, in a way seemingly incompatible with Titian's style in this period. Leaving aside the daring master-paintings which best represent this style, can we imagine that a man of around eighty, on whose failing eye and hand contemporary reports comment, executed the elaborate pattern of Catherine's dress and indulged in the simplicity and roundness of her figure? The return to a much earlier conception combined with the striking resemblance to the *Annunciation* of Treviso makes us wonder whether Titian might have used here an earlier canvas, as he sometimes did in the 1560's. This un-Titianesque thrust into depth achieved with the help of the architectural construction and the pattern of the pavement in the *Annunciation*, has been explained by a temporary cooperation with Paris Bordone⁸ and finds parallels in the latter's *Fisherman Bringing the Ring to the Doge*. If Titian had been experimenting in this direction at the time of Bordone's connection with him—in the early 1520's—a discarded canvas may have remained in the studio and been worked over and modernized long afterwards.

The original conception may have been meant for a Saint Catherine of Siena, for whom the posture and gesture of the kneeling woman seem altogether fitting. Her gaze is directed upward

toward the crucifix, just as that of the *Annunciate Virgin* in Treviso is fixed on the angel. When we check the perspective construction in the latter we notice that the visual lines all converge on the figure of the angel, while in the *Saint Catherine* they converge behind the crucifix.

Moreover, the figure of Saint Catherine has certainly been worked over. It has the plasticity of its early origin, but undeniably lacks the powerful and radiant beauty of the *Virgin in Treviso*. The face is much closer to that of female figures originating or finished in Titian's late years. *Saint Margaret*, in the Uffizi⁹, and the *Madonna della Misericordia*, in the Palazzo Pitti, are Catherine's nearest relatives. In these paintings, at least when considered as a whole, the autograph character is open to question. In the painting in Boston too the figure of the saint makes it necessary to assume ample collaboration of assistants.

While this figure seems to have been worked over in the 1560's, other parts of the painting look like additions made at the same time. The cyclopean pillar at the left, comparable to the stone structure in the late *Pietà*, the heavy curtain which recalls similar accessories in *Lucrecia and Tarquinius*, the pavement in the adjacent hall, carelessly constructed in contrast to the precise perspective of architecture and pavement in the central hall, all are typically late, and late workshop.

In the crucifix and the sarcophagus the broad brushwork has been pointed out. This technique is considered typical of Titian's late style and no doubt distinguishes the great late masterpieces which are accepted as the peak of his artistic fulfilment. We do not, however, know how far this late technique may have been taken over by his most intimate associates, his son Orazio or that German Emanuel who just at the time in question was the most active member of Titian's studio. But even if those impressive retouches were added by Titian himself, would this bring the painting into accordance with the documentary evidence referred to at the beginning, which claims the painting for Titian outright?

Gronau himself answered this question when discussing the origin of the *Mater Misericordiae*, in the Palazzo Pitti, mentioned above¹⁰. Though in his first letter about the matter (1573) the Duke of Urbino, presupposing that Titian was

7. HANS TIETZE, *Loc. cit.*, I, p. 117, ill. p. 240.

8. TIETZE, *Loc. cit.*

9. Ill. W. SUIDA, *Tizian*, Zürich, 1935, pl. CCLXVII B.

no longer working with his own hand, had expressed his readiness to accept a bottega production, Titian volunteered the promise to paint the picture himself. The painting executed under these circumstances has always been considered a typical shop production and Gronau himself did not judge it worthy of being reproduced in his book¹¹.

This instance demonstrates that in these late years when Titian mentions a painting he has sent, it does not necessarily mean that it was an autograph. For the *Saint Catherine* he did not even assert expressly that it was his personal work, as he did for instance concerning a *Saint Mary Magdalen* described in his letter to Cardinal Alessandro Farnese of 1567 as "*pittura di questa mia ultima età et fatta da per diletto*"¹². Thus we are allowed to emancipate ourselves from the wording of the documents and use our critical judgment. According to it, the painting in Boston is a canvas on which Titian had started to paint a *Saint Catherine of Siena* in the early 1520's, which was taken up in the late 1560's when Titian was liquidating his old stock, and was, with the extensive help of assistants, reworked into a vision of *Saint Catherine of Alexandria*.

It is quite possible that Titian took a personal share in this reworking.

This thesis is in exact accordance with the ideas held by his contemporaries as to the activities in Titian's shop. When, in 1568, precisely the date of Titian's letter about the *Saint Catherine*, Titian offered Emperor Maximilian II replicas of the mythological pictures he had sent to the king of Spain, the Emperor reacted by instructing his agent in Venice to inquire whether the paintings offered were equal in quality to those which the artist had painted in earlier years and with better eyesight¹³. Since the matter was not followed up, the report seems to have been in the negative. In the same year the art dealer Nicoló Stoppio wrote to Max Fugger: "Everybody says that Titian can no longer see what he is doing, that his hand trembles so badly that he cannot finish a thing and leaves everything to the assistants. He has in his house a German named Emanuel, an excellent fellow, who makes the greater part of the paintings; then Titian adds a few strokes and sells the piece as an autograph."

E. TIETZE-CONRAT.

10. G. GRONAU, *Documenti artistici Urbini*, Florence, 1935, pp. 66 ff., 107 f.

11. E. TIETZE-CONRAT, *Titian's Workshop in his late years*, in: "Art Bulletin," XXVIII, 1946, p. 87.

12. A. RONCHINI, *Delle Relazioni di Tiziano coi Farnesi*, in: *Atti e Memorie delle Deputazioni d'Istoria Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi*, II, 1864.

13. "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien," XIII/2, Reg. 8804 and 8806.

RECENT DISCOVERIES IN CLASSICAL ART

There could be no better way to start this *Chronicle* than by speaking to the "Gazette des Beaux-Arts" readers of the most unexpected and impressive archeological discovery made in a long time, namely the bronze crater (fig. 1A, 1B and 1C) and the gold head-band (fig. 2 and 3) from the Celtic tomb of Vix, at Châtillon-sur-Seine, a Halstadian site where excavations have been in process for almost twenty years. M. René Joffroy, the fortunate excavator and the curator of the Châtillon Museum, has already commented on them briefly in the October 22, 1953 issue of "Arts." Until the final publication, which is being prepared by M. Joffroy himself, has appeared, one can only make cursory remarks on these remarkable objects, temporarily exhibited at the Louvre. The bronze crater, with its lid perforated like a sieve, must have been a show-piece of a size unknown to this day, even for holding liquid. Its large size—it is 1 m. 64 high—makes it exceptionally interesting; otherwise the shape and decoration conform to types already classified, which nevertheless is of no help with regard to

the place of origin. One cannot deny the stylistic affinities with Ionic Greece of the general scheme of the decoration which includes a frieze of chariots and warriors around the neck of the crater, and of the Gorgons and lions on the handles, nor its marked plastic quality, nor some stiffness in the hardly varied repetition of the groups on the frieze and the sneer of the Gorgon. One might therefore have some hesitation in assigning to Greece proper this work, unique in its type thus far. But a vast field is open for hypothesis in Italy, from the Etruscan archaic works so strongly influenced by Ionic art, to those of Magna Graecia and Sicily where the Doric substructure is overlaid with so many different tendencies—Greek and even perhaps Etruscan. The dating can be fixed within narrower limits; it does not seem that one could assign a date far removed from the last quarter of the VI Century B.C.

Among the smaller objects discovered in the tomb of the "Gallic Princess" there is a gold headband, definitely even more puzzling than the crater. It is made out of a thick gold leaf and weighs 495 grams. It is

admirably fashioned and shows exceptional mastership. On either side next to the ball-shaped end, a winged horse rests on filigree meander soldered at the base. No other such object is known. However, bronze head-rings with which the dead were adorned have been discovered in the Caucasus. And was it not also in the Steppes that this type of hairy and stocky horse first took root? But the perfection of the technique irresistibly calls to mind the skill of the Etruscan goldsmiths.

Such discoveries—and this may be one of the deep reasons for their appeal to the public—stir something in us, for they suddenly make us realize the extent of our ignorance in those very fields in which we thought we had some knowledge. They cast so-to-speak a shadow on areas which we had thought were more fully illuminated. Might it be possible, then, that in those remote times international trade was not what it was believed to be until now, that international relations had a wider scope and were easier than it would seem at first glance? At this point we may recall the surprise caused some fifty

years ago by the discovery of a very rich Scythian treasure in the Brandenburg, at Vetersfelde, where no previous finds had led one to foresee its appearance in that region. We must wait with confidence for the results of the studies on the finds of Vix and be happy at this opportunity for historical research. Has it not been said that surprise lies at the root of all scientific progress?

Turning to less spectacular archaeological novelties at the Louvre, we find the pre-Hellenic collections enriched by a marble female idol (fig. 4), of the type called "Cycladic." It belongs to the type considered as realistic with the female attributes well brought out. The arms are crossed, the legs short. The head has a regular oval shape, from which the nose alone projects. A few succinct folds on the stomach emphasize the urge for realism. This idol is connected with the island of Paros group¹ and represents a fairly early stage—within the III Millennium B.C.—in the development of this sculpture which was to become ever more schematic and disappear toward the beginning of the following millennium. The heavy hips of some of these idols, their legs, ever shorter or folded back, led to the "violin" shape.

A statuette, Mr. Koutoulakis' gift to the Louvre is a most characteristic example of this schematic trend (fig. 5). So, some two thousand years before Phidias, marble sculpture in Greece tended toward simplification. Its first attempts, devoted, as it is believed, to the effigy of a goddess of fecundity, common to the entire Eastern part of the Mediterranean, were soon superseded by the expansion of the Creto-Mycenaean art, and its naturalistic tendencies. After this fleeting appearance, there was to be a long interval before the archaic period, when Greek sculptors would once again attempt to carve their idols from the sparkling marble of the Islands.

We must now take our readers to other areas of ancient civilisation. The wax painted portrait acquired by the Louvre (fig. 8) belongs to the imperial period and comes from a region in which Greco-Roman culture always retained its alien character, namely Egypt. The Roman art of portraiture flourished there nevertheless, though with a faint Eastern touch which sometimes tends to idealize the faces, to stiffen the bearing without ever completely stifling the expression of Ro-

man individualism. The example which we reproduce stands out in this series by the nobility of the face and the warmth of the colors (dark red dress), heightened by touches of gold leaf added to adorn the deceased at the time of her death; a wide gilt gorget, of Egyptian style, thus supplements the Roman jewels (pearls and emeralds) which she wore. The type of the coiffure—hair pulled back, a braid wound around her head—suggests to date this painting as of the time of the Antonine Empresses, in the II Century A.D. If the place of origin is Antinoë, as indicated by its previous owner, it cannot be earlier than the year 131 A.D. when this city of Middle Egypt was founded by Hadrian; the chances are that it is a few years later, but not beyond the end of the century, for the hair styles changed radically at the time. An example of high artistic quality has thus been added to the small but important group of portraits of this type owned by the Louvre until now². Thanks to these portraits the atmosphere of the mixed civilization of Egypt of the late period stands up, with its Greco-Egyptian families or Roman settlers and their native allies; they are fortunately beginning to emerge from the neglect and discredit in which they had too long been held both by the public and the archaeologists.

It is high time to single out, for instance, that the Museum of Dijon, to which went a part of the finds made by Gayet at Antinoë, owns a series of these, still unpublished, paintings of which we here present a perfectly preserved example, before a more detailed study of it can appear. It is to M. Quarré that we owe the courtesy of the photograph which we are reproducing in this article (fig. 6). As may be seen, this art flourished at Antinoë and was not limited just to the Fayoum region to which it has sometimes been tried to restrict it. The young man of the Dijon Museum wears the white tunic decorated with *clavi*, bands of purely decorative red cloth. His hair is very short, in the manner of Alexander Severus, which sets the date in the first half of the III Century A.D. The features are regular, the enlarged eyes betray the influence of Oriental painting hardly noticeable here outside this one expressive detail.

The art of Egypto-Roman portraiture, which flourished so brilliantly in the III and during part of the

IV Centuries, had then a rapid decline. The technique of wax painting was abandoned in favor of distemper. It requires that colors be quickly applied on a still fresh coating of basic paint; if the artist does not have a very sure touch—which was to happen ever more frequently—the panel appears hurried and scanty as, with distemper, retouchings are impossible. Therefore, curious results have sometimes been reached: the *Portrait of a Woman*, of the Constantinian period, which has recently become part of an American collection (fig. 7), has two pairs of eyes and two noses oddly placed one above the other. The reason is that the artist having made a mistake in his original lay-out, and both reluctant to discard his panel covered with a coat of white paste, and unable to rub off his first sketch, repainted it a little higher up. Thus, against his will, he created a kind of monster. The crozier held in the left hand is, actually, a schematic floral wreath, a funerary symbol which appears rather later. Such clumsiness does not occur before this fairly late period. It shows that this type of art henceforth attracts a less and less exacting public. The funerary painted portrait is then about to disappear. But it will have paved the way for other artistic manifestations, derived from it and surviving it, namely, painting made on linen for the shrouds, and of which remarkable examples were found at Antinoë, as well as, especially, icon painting for which, particularly in the Sinai region, wax was used for a long time, as for our Roman portraits prior to the middle of the IV Century.

French private collections, although less rich in Greek and Roman works than those of some other countries, nevertheless have some often unsuspected treasures. We thus had the privilege of seeing in the property of the Duke and Duchess of Mouchy, a Roman sarcophagus which must have once been brought from Italy and which, to our mind, deserves to be made known to art lovers and archaeologists (fig. 1, 11 et 12). It is in the shape of an oval vat decorated with strigil and sculpted motifs. On the main side, the central group stands in a niche with small Corinthian columns. All this belongs to a current type and dates of the III Century A.D. The interest lies primarily in the sculptured groups: the Dioscuri, Castor and Pollux, each standing next to his horse at the two ends. They

have become funerary gods and they accompany the soul of the deceased on his last journey. They are therefore found rather often on Roman sarcophagi, sometimes appearing at the side of the goddess whose servants they are as, for instance, on the beautiful II Century sarcophagus from Kephissia³. But in the III Century, they tend to lose this subordinate part, and we no longer find here the central feminine figure which one would have expected. Later, with an even greater lack of deference for their religious past, they were to be associated with Christian subjects and become the saints George and Michael. On our sarcophagus they are yet merely separated from the goddess, their usual companion, or from her symbol—the crescent moon—which often takes her place on Roman coins; Mars and Venus have been substituted for her, probably because they were considered more decorative. For it is, indeed, with a purely decorative intent that the central group was conceived (fig. 11). The heads have unfortunately disappeared. But, in spite of this mutilation, one can easily recognize in this somewhat stiff couple the grouping of two well-known Greek classical figures: the *Aphrodite* of the Capua type, and the so-called Borghese *Mars* (fig. 9 and 10). The *Aphrodite* was submitted to some changes since the IV Century B.C.; the torso is draped, while in the Greek original it was nude. But if one disregards certain minor details in the draperies, the

Venus of the sarcophagus virtually reproduces the type of the Falerone *Venus* in the Louvre, which is a Roman transposition of the *Aphrodite* of Capua. As we know, high class Greek originals lent themselves to a long series of more or less faithful imitations, even up to the *Venus de Milo*, for instance, in whom a new version of the canon of the *Aphrodite* of Capua was discovered. The feminine figure of the sarcophagus is then a reproduction—of funerary and industrial type—of one of these late adaptations.

The same is true of the male figure; here the derivation is simpler, and the model—usually ascribed to Alcámenes, Attic sculptor of the end of the V Century B.C.—is known by Roman replicas of which the most famous is the Borghese *Mars*, in the Louvre. As the head is missing on the sarcophagus, one cannot tell whether it was bent like in the Louvre statue, which does not occur on the other replicas; as to the arms which we know that he carried—the lance and the shield—they, at any rate, complete the figure. It will be noticed how close—almost identical—the attitude is to those of the Louvre pattern and that of the relief.

The grouping of these two divinities as a more pompous imitation of the famous group of *Eros and Psyche* was not done arbitrarily. Besides the mythological reasons which, since Homer, brought these two stars of the Greek Pantheon together, there are in Roman iconography other examples

of this association and, especially, of the types, or their variants, represented on our sarcophagus. They have even been listed, numbering as many as five sarcophagi⁴. One may compare with the sarcophagi the imperial groups which, in the same attitudes or with the same attributes as these divinities, copy the features of some of the emperors and their spouses, such as *Hadrian and Sabina*, at the Louvre (fig. 13). *Commodus and Crispina* (Capitoline, Ostia, etc.). The official reasons for this grouping are evident. The intent was to deify the imperial couple; but the result was rather a vulgarisation of the gods. More recently it has been argued that the *Venus de Milo*, supposed to be, as stated above, a more successful variant of the *Aphrodite* of Capua, must have held her arms in the same pose as the Venus of our sarcophagus (and of the entire series) and embraced the Borghese *Mars*⁵. A plaster group at the Louvre still perpetuates the memory of this attempted restoration, which is quite impossible since the *Venus de Milo* belongs to a much later period than the type of the Borghese *Mars* (fig. 14). The Mouchy sarcophagus reminds us of the extent to which the Romans—and not the Greeks—favored these esthetic and mythological pastimes, making their divinities comply with them in various and not always flattering ways.

ETIENNE COCHE

DE LA FERTE.

NOTES ON THE DRAWINGS OF MARCO ZOPPO

It would not have been necessary to write again about Marco Ruggieri called Zoppo—from Cento, in the diocese of Bologna, who was born in 1433 and died in Venice in 1478—were it not for some, shall we say, careless publications.

For a master of limited value and

almost stereotyped in his creations, as was Marco, we could have confined ourselves solely to adding a (codicil) footnote to the already known facts. He reached maturity in Padua more through the example of Filippo Lippi, Pizzolo, and Mantegna, than that of Squarcione, a stingy

pedagogue from whose tutelage he escaped by moving to Venice in 1455 (in the parish of San Canciano). He remained there in permanent residence until death overtook him in his new home at San Giovanni Crisostomo.

For curiosity's sake, we could add that the new house, in which the

artist lived, was as renowned for its very active and growling dogs, as for its fearsome, though stuffed ones, in the hall. We learn of this from a letter by Felice Feliciano, about 1475, that I was fortunate enough to discover in a small codex in the castle of Bevilacqua¹.

Unluckily, things have become complicated, first because of the entry in Thieme-Becker's *Künstlerlexicon* of 1947 by Moschetti (who had died in 1943), an example of the most unheard of reticence. It is sufficient to run through the chaotic list of cited publications to realize how misleading it is. As regards documentary evidence, the most important contribution after that of Lazzarini, namely that of Supino (which is the one to supply, among other data, those concerning Zoppo's birth and death²), has been omitted, while with regard to critical literature even a reference to Longhi's *Officina Ferrarese* (1934) is missing.

No one could expect from such a slipshod piece of work that adequate consideration would be given to Zoppo's drawings as Degenhart has done so skilfully for those of Stefano da Verona. My own article which, in the opinion of Shaw and of the Tietzes, is the best ever written on the subject, is lost in the midst of the *Miscellanea Supino*, 1933.

Polemical rather than critical opinions impeded a rapid clarification of the matter by creating an unnecessary confusion with the drawings of Mantegna and of Giambellino. These errors might easily have been avoided had the Italian scholars been as fair and objective as the foreign authors.

The style of the master, a minor but pleasing artist who fluctuated between the attractions of the Paduan school and those of his native region of Emilia, cannot, I believe, be changed in its definition from the outline that I have tried to give of it, any more than Longhi's evaluation of his paintings can be changed³. In his paintings a strong influence of Piero della Francesca is evident giving to his works that alabastine and translucent quality peculiar to the Ferrarese school. (I should like to say that I no longer consider the *Saint Jerome in the Cavern*, shown in London under the name of Mantegna, as a work of Zoppo's. This picture should be put within the orbit of Giambellino⁴.)

Marco Zoppo's drawings, as I have

previously pointed out, can be divided into two main groups. The first group, mainly studies of *Madonnas*, on paper, is scattered in London, Brunswick, Hamburg, Frankfurt, Turin, and Munich. The second group, on parchment and formerly attributed to Mantegna, is in the British Museum (engraved by Francesco Novelli, in 1795⁵), and offers a greater variety of compositions: warriors, figures in Oriental costumes, children at play, heads, etc. These studies are independent and complete works in themselves.

The drawings in the British Museum are from a sketchbook that I have attributed to Zoppo, and on which I based my essay in the *Miscellanea Supino*. There is evident in these drawings an artistic development which is determined rather by external influences than by inner motivation. It is based more on observation than on emotion. The large sketchbook in the British Museum certainly not all done in the same period, shows a variety of attitudes. Before the appearance of a strong Paduan school Zoppo like other Ferrarese masters had a leaning toward the international style as it appeared in the art of Pisanello. The formation of the art of Bono da Ferrara might prove to have been similar and even more typical provided it were possible to clarify his development beginning with the *Virgin with Lionello as a Donor*, in the British Museum, and ending with the two mysterious panels, sparkling and alive in Albertian architectural setting, that formerly belonged to the Barberini Collection. These two pictures have been attributed—I don't know why—to Fra' Diamante⁶.

In Marco Zoppo these influences produced minor changes and consequently minor achievements. There is no doubt that the same starting point can be detected in him, too. This is demonstrated by several drawings in the London sketchbook which represent courtiers and knights displaying the most lavish and rich fashions, so popular in those times⁷.

On the basis of their style, it doubtless seems that the drawing in the Fogg Museum, in Cambridge, Massachusetts⁸, should be attributed to Zoppo and thus rescued from anonymity (fig. 1). The drawing represents a *Hermit with Two Gentlemen*, and is executed in silver point with washes, according to the soft and delicate technique of the International

Style, but with hints of the Renaissance. This is seen not only by the perspective design of the floor, but also by the space and form relationships of the three figures who carry on a serene conversation in a rather detached manner. But the fashion is that of the courtiers: incredible hats, tightly fitting hose, and pleated skirts with embroidered edges. Comparison with the London drawings (fig. 1B) is sufficient to prove this attribution.

Piero della Francesca's influence is, in any case, a brief interlude in Marco's development, which had the effect of brightening his colors and simplifying form rather than changing compositional patterns. Later he was completely carried away by the liveliest aspects of Ferrarese art, which had been stimulated by Roger Van der Weyden's angular late-Gothic style, who himself may have been present in that eventful jubilee of 1450. The linear precision of the Paduans and the rock-formations of Mantegna appear multiplied in the strikingly metallic modeling and the tortured expressions which are the glory of Cosimo Tura. Zoppo escaped the fascination of Piero to return to his former Paduan manner with its rock-like qualities.

This phase of the painter's development is clearly reflected in his drawings. In addition to the drawings in Hamburg, Turin, and the Stadel Institute which I published and to those in Munich, published by Parker, I published⁹ a leaf by Marco from the Braunschweig Museum, close in style to Cosimo's, and a *Sebastian* from the Uffizi, which is much sweeter and in Giambellino's manner.

Little has been added since then to the literature on the drawings of Zoppo except for the careless and ill-informed entry in the *Künstlerlexicon*. I mention here, first of all, a charming and truly Ferrarese scene of a *Gentleman with his Negro Page* (fig. 2)¹⁰. I believe that this drawing can be placed clearly among the works of the master at the time when he was most strongly influenced by his native school and by Mantegna whom he emulated, as he said himself, in a letter preserved in the archives of Mantua (September 16, 1462), in answer to Barbara Gonzaga, who had commissioned him to execute two *cassoni*.

Another drawing carries evidence of contacts with the young Giambellino. It is a leaf in the Uffizi that Van Marle incorrectly attributed to the Venetian master himself¹¹, but in

which the Tietzes already felt the hand of Zoppo¹², as indicated by the softness of the line, the typical ribbed rocks, and the turreted background that have so many counterparts in the London sketchbook (fig. 3).

We should also add, on the basis of the *Catalogue of the Italian Paintings of the British Museum*, recently published in London^{12B}, an *Entombment* of the Louvre (R.F. 29484); Popham and Pouncey think that this may have belonged to another sketchbook, which also comprised the leaves of Brunswick, Hamburg, Frankfurt and Monaco mentioned above, as well as the leaf which in their catalogue bears the number 262. On the recto of this folio appears an *Enthroned Madonna Between Angels*, in the Ferrarese manner, similar to the Hamburg drawing, and on the verso a simple *Half-Length Madonna with the Child, seated on a cushion*.

As for the attribution of the copy of an engraving by Mantegna (No. 263) representing a fainting *Madonna Between the Holy Women*, it does not seem probable to me, either by the date or by its style.

I shall not dwell on other proposed attributions like the study of a *Kneeling Saint*, done in chiaroscuro (No. 263).

The *Head Wearing a Helmet* (No. 265) is quite different; it is related to the examples found in the London sketchbook, although it is executed with an exceptionally light touch.

With this last piece, the additions^a to the genuine drawings of Zoppo are complete, to my knowledge, though they do not add much to the reputation of this second-rate painter. Of greater benefit to his fame would be two important works which, however, have been attributed to him

more by a spirit of contradiction than by serene judgment.

The first of these, a leaf in the Rasini Collection, in Milan, and published several times by Morassi and by myself¹³, uses the chiaroscuro technique which was never used by Zoppo. The return to the name of Marco Zoppo, to whom the drawing had once been ascribed, when it was in the Grandi Collection, in Milan, is a surprising deterioration of art criticism. The attribution was advanced again at the Exhibition of Lombardic Art, in Zurich (fig. 4)¹⁴.

It is not enough to recall that this attribution was accepted at one time by such reliable scholars as Roberto Longhi¹⁵ or Carlo Ludovico Ragghianti¹⁶ (who, as far as I can see, has not contributed any new insights on Zoppo). There is, indeed, a striking similarity of the drawing with the *Baptist* by Donatello, in the Frari Church, which was also noted by the authors of the Zurich catalogue. However, by attributing it to Zoppo one forgets that the chiaroscuro, ignored by Zoppo, was indeed a special delight of Mantegna who wanted to imitate the superb bronzes of Donatello and to whom I did attribute the drawing. I see no possible contact with the drawings by Zoppo that I have discovered in part and studied sufficiently to be able to exclude definitely Zoppo's authorship for this damaged but very fine drawing.

Polemical tendencies alone must be blamed for one of the most disquieting attributions made recently. A study that appeared on the back of the tondo with the *Head of the Baptist*, in the Museum of Pesaro, was once assigned to Zoppo; Longhi, already in 1922¹⁷, suggested that it should be referred to Giambellino. I agreed with that

attribution and recognized at the same time the small *Crucifixion*, in the same museum, as a work of the great Venetian master. This happy attribution led Longhi to attribute later to Bellini the polyptych of S.S. *Giovanni e Paolo*, which, indeed, is closely related to it. The *Head of the Baptist* on the front of the picture is foreshortened with a wonderful audacity which Bellini had learned from Mantegna.

It was a habit of Gambellino—as I have been able to demonstrate in an article on the drawings by that master—to use the back of his altarpieces as a sketchboard for studies of details and new ideas (fig. 5)¹⁸. This has also been observed by the *Scuola del Restauro* in an article which was published in the meantime in "Arte Veneta," in 1949 (as a result of an infra-red study, by the Roman School of Restoration, of the famous Monopoli panel¹⁹).

This rapid sketch, published by Cesare Brandi, represents an exuberant *Naiad Astride a Dolphin Followed by Sea-Genii*, and is certainly not by Marco Zoppo. I have too much respect for Brandi's scholarship to believe that he might really have accepted this name, even though, in a certain peevish mood of his, he once did so²⁰.

In the foregoing notes I have tried to define the nature of Marco Zoppo's style in drawing. I have perhaps added a small contribution to the stature of the gentle master who, because of his origins in the International Style, his subsequent education in Padua, and the attraction of the School of Ferrara, always was much concerned with the expressive function of lines themselves.

GIUSEPPE FIOCCO.

L'ATELIER D'UN ORFÈVRE DU XVII^e SIÈCLE

UNE GRAVURE FRANÇAISE INCONNUE

Lorsqu'au début du xv^e siècle les orfèvres découvrirent que leurs dessins incisés sur métal pouvaient être imprimés sur du papier, leur patron, saint Eloi (Eligius) fut obligé d'étendre sa protection à une nouvelle catégorie d'artisans en métaux qui furent, dans la suite, appelés graveurs. Il n'est donc pas étonnant que cet aimable saint tutélaire ait bientôt fait son apparition sur des images exécutées dans la nouvelle technique, et que ce thème ait continué à jouir de la même popularité au cours des siècles suivants.

Le fait est que nous trouvons saint Eloi — comme on l'appelait dans son pays natal, en France — dans sa double qualité d'évêque et d'artisan sur une des plus anciennes gravures qui nous aient été préservées, et à laquelle est octroyée la date vénérable de 1440 environ (fig. 1). Cette rare épreuve, conservée à Amsterdam et attribuée jadis au « Maître des jardins d'amour » qui devait être d'origine flamande ou bourguignonne, est donnée à présent à un contemporain de celui-ci, « le Maître de Balaam », dont le style fait penser à l'Allemagne du Sud. (Pour les reproductions d'anciennes gravures allemandes de saint Eloi, dont la plupart sont mentionnées ici, voir *Op. cit.*¹.) Un autre atelier d'orfèvre, semblable au premier mais représentant le saint avec trois apprentis, se retrouve sur une autre gravure ancienne dont il ne reste également qu'une seule épreuve, à Dresde². Sur les autres gravures allemandes, tant sur bois qu'en taille-douce, ainsi qu'en peinture ou en sculpture, toujours du xv^e et du xvi^e siècle, ce saint est représenté soit sous les traits d'un forgeron accomplissant des miracles, soit d'un

orfèvre dans son atelier, portant parfois ses vêtements épiscopaux tandis qu'il s'applique à forger ou à ciseler quelque produit de son industrie.

Des monuments aussi anciens de la gravure allemande et néerlandaise n'ont pas tardé d'être suivis par l'imagerie française, qui se laissa ostensiblement animer et imprégner d'une juste fierté nationale. Car saint Eloi était un saint français, et sa vie, son nom et sa renommée sont étroitement liés au royaume franc et aux rois mérovingiens. Né près de Limoges vers l'an 588, saint Eloi apprit le métier d'orfèvre et acquit une telle maîtrise de cet art qu'il entra bientôt dans les faveurs du roi Clotaire II (584-629) pour qui il aurait exécuté un trône d'or. Son plus grand protecteur fut cependant le fils et le successeur de celui-ci, Dagobert I, « le bon roi Dagobert », qui en fit le directeur de la Monnaie. Sous Clovis II (638-656) qui succéda au roi Dagobert, saint Eloi devint l'évêque de Noyon, mais c'est en 659, sous Clotaire III (656-670), le quatrième roi mérovingien à régner du vivant de saint Eloi, que ce prélat artiste s'éteignit. Toutefois c'est au roi Dagobert que l'histoire et la légende lient traditionnellement saint Eloi d'une façon si étroite que, dans l'imagerie française et flamande ou dans les chants populaires, ce mécène royal et notre saint sont quelquefois représentés ensemble. (Joan Evans a récemment fait remarquer que « les saints orfèvres du vii^e siècle... Eloi, Alban de Fleury et Théau... firent du règne de Dagobert et de Clotaire III l'âge d'or des chasses ornées de bijoux »³.)

La peinture de Petrus Christus de 1449, de la Coll. Robert Lehman, de New-York, représentant *Saint Eloi*

avec un couple noble (fig. 2) (où l'on s'est souvent à tort plu à reconnaître le roi Dagobert et Godeberte bien que les dates de cette dernière, vers 640-700, suffisent à l'exclure)⁴, peinture commandée probablement pour la guilde des orfèvres anversoises, ainsi que la peinture de 1515 par Niklaus Manuel, de la Coll. du Dr. Oskar Reinhart, à Winterthur, Suisse (fig. 3), sont parmi les exemples les plus beaux et les plus connus des représentations de saint Eloi en peinture. La statue de marbre de Nanni di Banco qui orne, avec tant de noblesse, la façade d'Or San Michele, en est, sans doute, l'exemple le plus remarquable en sculpture. Le graveur-orfèvre de talent, Jean de Gourmont (1483 env. à 1551, ou plus tard), qui a travaillé comme imprimeur à Paris (1506) et comme graveur à Lyon (1522-1526), a consacré deux de ses plus subtiles gravures à ce saint français, si populaire : *Saint Eloi au travail devant le roi Dagobert* (R.D. 12) (fig. 4)⁵ et *Saint Eloi ciselant un calice* (R.D. 13) (fig. 5)⁶.

Une gravure récemment acquise par le musée de la Rhode Island School of Design, de Providence (fig. 6), offre un nouvel et fort intéressant exemple des liens unissant saint Eloi au roi Dagobert⁷. Cette gravure, qui semble avoir été ignorée jusqu'ici et dont c'est là peut-être la seule épreuve,

7. Cette épreuve faisait partie de la collection Vever, de Paris, exposée par Pierre Berès à New York du 21 novembre au 17 décembre 1949. Né à Metz en 1854, Henri Vever appartenait à une vieille famille d'orfèvres parisiens bien connus dont la maison est un des coins historiques de la rue de la Paix. Il est l'auteur d'un important ouvrage sur *la Bijouterie française du XIX^e siècle*, *Op. cit.* Au sujet de Henri Vever collectionneur, voir aussi *Op. cit.*

introduit, en outre, le nom d'un graveur du XVII^e siècle, Almot Guyenot, demeuré inconnu et dont la signature, avec la date de 1646, est inscrite sur l'enclume où le saint est en train de forger un objet métallique. (D'après les aimables communications de MM. Jean Prinnet et Edward Croft-Murray, ni le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, ni le British Museum, ne possèdent de gravures d'aucun membre de la famille Guyenot⁸.)

Ce nom est celui d'une famille de bijoutiers, d'orfèvres et de graveurs originaires de Dijon, dont quelques membres ont passé dès le début du XVII^e siècle, au service des ducs d'Este, à Modène. Les Guyenot dijonnais italianisèrent leur nom en le changeant en Guenotti⁹. Filberto Guenotti, qui était en mesure, en 1641, de se déclarer habitant de Modène et bijoutier de la Cour d'Este, depuis de longues années, était le père de Francesco Guenotti, qui lui, n'a peut-être même jamais porté le nom français de ses aïeux. Deux portraits gravés assez médiocres peuvent lui être attribués : celui de *Francesco II, duc d'Este*, qui a servi de frontispice à l'*Egeo Redivivo* de Francesco Piacenza, publié à Modène en 1688, et celui de l'empereur *Leopold I* (1658-1705).

Le premier membre de cette famille dont nous ayons connaissance est Perrenot Guyenot, qu'on trouve mentionné comme orfèvre à Dijon en 1549, 1550 et 1557. (Je tiens à remercier M. P. Gras, conservateur de la Bibliothèque et des Archives de la ville de Dijon, et M. Pierre Quarré, conservateur du Musée de Dijon, des renseignements qu'ils ont bien voulu me communiquer sur la famille Guyenot¹⁰.) Almot, le fils de Pierre Guyenot, « marchand orfèvre », et de Jehanne Papillon, son épouse, fut baptisé à Dijon, le 5 avril 1632. Il n'avait donc pas plus de quatorze ans en 1646 lorsqu'il exécutait, sans doute comme apprenti dans l'atelier de son père, la gravure consacrée à saint Eloi. Cette gravure, qui a dû peut-être servir de certificat d'apprentissage ou d'échantillon de travail, a pu être utilisée ensuite comme marque

d'atelier de la maison Guyenot. Elle porte le quatrain suivant :

*Grand saint qui dans la France
d'eloy portez le nom
Faictes que nostre estat y remporte
un tel Nom
Qu'il a faict dans le regne de Dagobert
Gaulois
Par ses exquis Chefs doeuvres de
franc & bon aloys*¹¹.

Le milieu de la gravure représente un atelier d'orfèvrerie, où quatre artisans et un apprenti vaquent à diverses besognes tandis que le patron (saint Eloi?) martèle deux disques de métal chauffé à blanc, qu'il a dû juste retirer de la forge. Des rayons émanant de la bouche d'un chérubin et dirigés vers la tête du maître, représentent l'inspiration divine invoquée et obtenue par le quatrain. La femme qui se tient devant la porte, semble seule avoir conscience de la présence du visiteur éminent (le roi Dagobert?) qui est sur le point de franchir le seuil de l'atelier. Sa noble prestance — avec sa haute taille dominant tous les autres personnages — le distingue comme le client de marque, dont le chapeau empanaché touche presque le bel encadrement de la porte.

Il nous faudrait remonter à l'époque où un autre orfèvre-graveur français, Etienne Delaune, gravait, en 1576, les deux intérieurs de son atelier d'Augsbourg (R.D. 266 et 267) (fig. 7 et 8)¹², pour retrouver une vue aussi instructive de l'agencement et de l'aménagement d'un lieu de cet ordre, réunissant des accessoires à la fois d'une boutique et d'un atelier. Deux tables pliantes, aux courbes élégantes, près desquelles travaillent trois apprentis assis sur de hauts sièges, forment le mobilier principal de cette pièce claire et spacieuse. Ces jeunes artisans travaillent près des fenêtres treillagées, sur le rebord desquelles sont exposés toutes sortes de vases et de pièces de vaisselle, qui sont ainsi mis à la portée tant des passants que des clients qui entrent à l'intérieur. A gauche, un quatrième artisan met un objet dans la forge à l'aide de tenailles, tandis qu'un jeune apprenti le regarde faire, un soufflet sous le bras. Au milieu du premier plan, on aperçoit la filière; divers outils et objets à vendre sont soigneusement étalés sur des rayons le long des murs, et deux balances sont accrochées des deux côtés de la porte. Par les fenêtres en saillie, on

voit une place entourée d'autres boutiques et de maisons.

L'ovale de la partie centrale de la gravure est encadré d'une bordure divisée en quatre parties par trois médaillons fleuris et d'une tablette où est inscrit le quatrain. Sur les deux parties supérieures de cette bordure, on voit une scène de chasse avec des sangliers, des cerfs et des oiseaux poursuivis à pied et à cheval à l'extérieur d'une ville fortifiée. En pendant, dans la partie inférieure, divisée en deux par l'inscription, des enfants nus dansent, boivent au pressoir, font de la musique ou, encore, tirent un tonneau monté sur un chariot et sur lequel est assis un *putto* ailé tenant une coupe. Le même style niellé préside à l'ornementation des quatre coins de la gravure qu'à celle des trois motifs ovales qui divisent l'encadrement illustré en quatre parties. Celle-ci, où l'on voit des jeux d'enfants à la « manière antique » et des scènes de chasse, diffèrent les unes des autres et de la scène centrale du point de vue tant de la technique que du style, et dérivent nettement de modèles étrangers.

En fait, on peut discerner dans cette gravure au moins trois styles ou trois degrés différents dans la qualité du travail : le morceau central, tout imprégné du charme de l'imagerie populaire française; la partie anecdotique, assez médiocre, de l'encadrement, et, enfin, les ornements sur fond noir, d'un travail très soigné, des quatre coins et des trois motifs ovales, qui trahissent la sûreté de main d'un orfèvre ou d'un ciseleur expérimenté¹³. On note d'autres contradictions encore dans cette gravure, tel l'habillement des personnages qui correspond non pas à la mode de 1646 mais à celle du début du règne de Louis XIII (1610-1643).

Almot Guyenot fait briller son ignorance de la grammaire en se vantant non seulement d'avoir exécuté mais d'être celui qui « inventé » cette gravure; mais il est facile de le réfuter, car il ne semble guère y avoir le moindre détail de la « composition »

13. Pour les ornements sur fond noir (« *Schwarz-Ornamente* ») qui sont une création allemande reprise par les orfèvres graveurs français et italiens au début du XVII^e siècle, voir *Op. cit.* Parmi les graveurs français du XVII^e siècle ayant appliqué cette technique aux effets niellés, citons Johan Vovet, M. Christolien, Stephanus Carteron, Jacques Hurtu, Louis Coussin, Thomas Picquot et Pierre Nolin; en Italie, Giov. Batt. Constantino et Angelus Lazzarinus; en Allemagne, Heinrich Raab, et, en Hollande, Michiel Le Blon, y ont également excellé.

9. Un autre bijoutier-graveur de Dijon ayant travaillé pour Francesco II, était César Alexandre Louvan Palliot, né en 1637. Son père, Pierre Palliot, est né à Paris et mourut à Dijon en 1698; un parent, Jean Palliot, travaillait encore à Modène entre 1693 et 1696.

qui n'ait été emprunté à des modèles antérieurs auxquels l'artiste devait avoir facilement accès grâce aux recueils de motifs et aux gravures qui faisaient partie des instruments de travail de l'atelier de son père. Ainsi voit-on nettement que le groupe de gauche est une copie assez grossière de *l'Orfèvre mettant au four* (1619) de Jean Toutin (fig. 9)¹⁴. Le groupe des enfants tirant ou poussant le chariot surmonté du tonneau provient d'une autre gravure de Toutin, *la Bacchanale d'Enfants* (1618) (fig. 10), tandis que le *putto* avec la brouette qui suit ce groupe se trouve — également en sens inverse, comme la bacchanale — sur une gravure d'Antoine Jacquard (fig. 11)¹⁵.

Il est certain qu'on finira ainsi par retrouver les sources où Almot Guyenot a puisé ses autres motifs. Elles seront à rechercher parmi les gravures du xvi^e et du xvii^e siècle, et peut-être, principalement parmi les « Gravures d'orfèvreries et d'arquebuserie ». Le personnage du client de marque vu de profil dans l'embrasure de la porte ornée qu'il est sur le point de franchir n'a certes pas dû être créé par le jeune apprenti. On trouve

d'autres emprunts faits à des modèles étrangers, dans les ornements sur fond noir des quatre angles et des trois motifs ovales, qui trahissent l'esprit inventif et la sûreté de main de quelque graveur-orfèvre de grande classe, de la première moitié du xvii^e siècle. Les vêtements et quelques autres détails indiquent également que les deux scènes de chasse ont dû être « suggérées » par des modèles encore plus anciens et qui ne sont pas forcément d'origine française.

On pourrait se demander si ce ne fut pas sous l'impulsion de remords qu'Almot Guyenot ajouta à sa composition incongrue, bien qu'au fond agréable et harmonieuse, la prière adressée à son patron, saint Eloi, louant son « franc et bon aloys » ; mais une telle hypothèse ne résiste pas à l'examen, bien que des membres plus âgés de l'atelier aient dû sentir que le jeune homme était allé un peu trop loin sur la voie des emprunts et des combinaisons de divers éléments étrangers, devançant presque les procédés du photomontage moderne !

Le seul autre document qui nous éclaire quelque peu sur la vie et le caractère de cet orfèvre-graveur, ne

fait qu'aggraver les fautes commises par lui au cours de son orageuse jeunesse. Les archives municipales de la ville de Dijon nous révèlent, en effet, un épisode bien plus sérieux dans la vie d'Almot, survenu alors qu'il avait vingt-sept ans. Il habitait à l'époque chez sa belle-sœur, Madeleine Devarenne, veuve de l'orfèvre Bénigne Richard, et il essaya de mettre le feu à sa maison en allumant un monceau de fagots dans la cheminée. Lorsque les voisins inquiets accoururent pour éteindre l'incendie, ils ne purent pénétrer à l'intérieur, l'incendiaire ayant pris soin de barricader la porte. Ils finirent par l'enfoncer, mais le coupable s'était enfui. Il n'y a aucune mention du résultat du procès qui fit suite à cet incident le 30 juin 1659, et, jusqu'ici, aucun document fournissant d'autres renseignements sur Almot Guyenot n'a été mis au jour aux archives de Dijon. Espérons qu'il ait pris le chemin de la raison et de l'honnêteté, afin que le grand-saint Eloi puisse, en toute conscience, ne tirer que paix et délices de la contemplation de son œuvre et de sa vie.

HEINRICH SCHWARZ.

14. Jean Toutin, graveur, orfèvre et peintre sur émail, né à Châteaudun en 1578, mort à Paris le 14 juin 1644. Les deux gravures auxquelles Almot Guyenot emprunta ses motifs appartiennent à deux séries cataloguées par GUILLMARD et par Clouzot, *Op. cit.*

15. Antoine Jacquard, graveur et armurier à Poitiers, mort après 1624, probablement vers 1640. La gravure sur laquelle est représenté le *putto* avec la brouette est la quatrième planche d'une série cataloguée par GUILLMARD, *Op. cit.*, etc.

GRAVEURS OUBLIÉS

Oubliés? Où? et jusqu'à quel point?

Le Département des Estampes de la Bibliothèque Publique de New-York organisait jadis une exposition de *Graveurs oubliés*, composée presque uniquement d'œuvres tirées de sa propre collection de gravures françaises du XIX^e siècle, dont l'ensemble avait été réuni par Samuel P. Avery. Cette exposition ne pouvait forcément être qu'un reflet du goût américain en cette matière.

Ces graveurs oubliés étaient peu ou point connus aux États-Unis. Mais, malgré le dicton bien connu, on peut, après tout, fort bien être prophète dans son pays à soi, sans l'être ailleurs. Certains artistes — disons, Bonington, Huet, Raffaëlli — sont plus aptes à laisser un souvenir durable dans leur patrie que sur les rives de terres étrangères. De plus, quelques artistes, comme, par exemple, Decamps, se sont fait connaître bien plus, même chez eux, comme peintres que comme peintres-graveurs.

C'est cependant sous ce dernier aspect que nous tenons à les étudier

ici. Or, les artistes dont nous nous occuperons dans le présent article ne sont pas très connus du grand public, aussi estimés qu'ils puissent être de tel ou tel connaisseur ou historien d'art.

L'épithète « oublié » n'est donc que relative. Il est bien entendu qu'aucun artiste de valeur ne sera jamais complètement oublié de ceux qui s'intéressent au domaine auquel il appartient. Mais il est certes possible qu'il soit pratiquement oublié au point de vue matériel et qu'il ne soit plus du tout en vue.

Rien qu'en nous limitant au XIX^e siècle, nous ne trouverons que trop d'occasions de vérifier et de corriger la table des valeurs, de spéculer sur les raisons qui ont valu à l'une ou l'autre de ces œuvres le mépris dont on l'a entourée, et de découvrir de bonnes raisons pour tirer d'autres de l'oubli. Il ne s'agit pas de faire une excursion sentimentale dans le passé, mais de préciser la valeur des efforts réalisés jadis et de leur octroyer la place qui leur revient, non pas seule-

ment auprès des Bartsch, des Beraldi et d'autres catalogueurs qui ont accueilli et chanté tant de médiocrités, mais suivant notre gamme de jugements justifiés.

Certains graveurs semblent s'être estompés dans le passé comme, par exemple, Egusquiza ou Storm van's Gravesande (dont le talent de suggérer l'eau au moyen de quelques rapides traits de pointe lui ont valu son heure de notoriété), et, à un moindre degré, Antoine Mauve (dont la Bibliothèque Publique de New-York possède la collection la plus importante), Hervier, Jongkind, Decamps, Chiffart, et même, quelque peu, Lalanne lui-même. Mais le nom de l'un ou de l'autre surgit parfois dans la littérature, et l'on découvre aussi de temps en temps un collectionneur ayant concentré tout son intérêt sur l'un d'entre eux.

Ainsi, il se peut qu'un artiste soit tombé dans l'oubli, mais que, grâce à certaines de ses qualités, cet oubli ne soit pas total, comme il en est, par exemple, d'Appian qui s'est ainsi tissé un nid modeste mais solide dans les

Annales de la gravure (fig. 1). Sa profonde compréhension du charme de la nature, sa rare imagination et son talent libre de toute contrainte, ont été mis en valeur dans la littérature, depuis Hamerton jusqu'à John Taylor Arms.

La liste de ceux qui gardent encore pour nous un intérêt chargé de signification — de signification technique, pleine de force suggestive pour l'artiste et l'étudiant d'art, et de séduction pour l'amateur et le collectionneur — n'est certes pas courte. Ainsi, cette liste comprend R. P. Boinington, avec ses deux lithographies de la *Rue du Gros Horloge à Rouen*, remarquables par leur rendu de l'architecture et par leur perspective aérienne (fig. 2). Ces lithographies, ainsi que d'autres dessins, par cet artiste, d'édifices bien connus furent exécutés pour la célèbre série de Nodier et de Taylor : *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*.

Eugène Isabey, un autre collaborateur de cette série, lui donna une marine, *Retour au port* (fig. 3), qui est un petit chef-d'œuvre de la lithographie. Ces artistes sont, tous les deux, mieux connus sans doute comme peintres que comme lithographes. On peut en dire autant du père d'Isabey, et de Decamps qui fit preuve de vraies qualités de peintre dans quelques-unes de ses lithographies, comme, par exemple, dans celle des deux enfants effrayés par un chien où le noir et blanc parvient à créer une impression de coloris (fig. 4).

On songe également à Paul Huet, si injustement ignoré, dit Loys Delteil¹, qui considérait ses lithographies comme plus séduisantes et plus vraies que celles d'Eugène Isabey. Même tout en faisant ici la part de l'exagération — car on se laisse trop facilement emporter par l'étude approfondie d'un seul artiste — on doit reconnaître tout le plaisir que procure le charme intime des paysages lithographiés de Huet (fig. 5).

Un peu plus tard, on rencontre J. J. Raffaëlli qui savait si bien poser des notes de couleur sur les cuivres de ses paysages sans se laisser prendre au piège d'un effet chromatique complet, et dont la touche pétillante et facile produit l'impression d'une spontanéité à laquelle, seule, une maîtrise parfaite de son art permet de parvenir (fig. 6). Ses gravures méritent d'être mieux connues, comme elles le sont en France. Un autre graveur dont l'étude serait pleine

d'intérêt, est Marcelin Desboutin, dont les portraits à la pointe sèche sont autant d'évocations, toutes en profondeur, de ses contemporains parmi lesquels on trouve *Degas* (fig. 9), *Renoir*, *Gœneutte*, *Richepin*, sans compter *Desboutin* lui-même. Ces portraits, à l'abri de toute pose, où se trouvent notées souvent des expressions de quelque humeur passagère, forment une galerie de personnages fort digne d'intérêt.

La virtuosité des aventures de Menzel dans le domaine de la lithographie à la manière noire, ne manque pas de se rappeler, elle aussi, à notre souvenir. L'on ne tâche plus guère de réunir des ensembles complets de l'art de ces hommes, ainsi que l'ont essayé Avery et quelques autres, mais quelques exemples significatifs en peuvent encore maintenant être volontiers recherchés.

Certains artistes n'échappent pas à une identification avec une certaine période, une certaine tendance, une certaine mode : Célestin Nanteuil, Aimé de Lemud ou Chassériau. Sous ces noms on trouve cependant une grande variété de talent et d'ambition.

Nanteuil était un *élégant* du temps de Delacroix et de Boulanger, et l'un des illustrateurs romantiques le plus en vogue. Aristide Marie l'a accusé d'une exaltation esthétique qui lui a valu une gloire précoce, suivie d'oubli, dans la pratique d'une basse sentimentalité. La plupart de ses œuvres ont perdu tout intérêt aujourd'hui, mais certaines d'entre elles offrent un gracieux reflet de l'esprit de leur époque (fig. 7).

Lemud a fait quelques lithographies de valeur; elles ont du style, et lui assurent une place dans les archives de l'art de la lithographie. Ses gravures, comme l'a noté Beraldi³, plaisaient à la fois aux artistes et au grand public, attiré particulièrement par leurs sujets traités dans l'esprit d'un romantisme tempéré à l'usage de l'homme du monde. *Maître Wolfram*, 1839 (fig. 8), eut, selon Aglaüs Bouvenne⁴, qui considère cette œuvre comme la plus importante de cet artiste, un succès prodigieux et instantané, tandis que le *Retour en France* (retour de Sainte-Hélène, des cendres de Napoléon), la plus belle et la plus vigoureuse de ses œuvres, passa inaperçue à l'époque.

Nous avons, enfin, Chassériau, un classique romantique, aussi différent que possible des deux autres tant par le choix de ses thèmes que par son point de vue et par sa technique.

Il y a, en outre, les artistes qui ne furent que des graveurs d'occasion, mais dont l'œuvre, dans ce domaine, tout en n'étant pas étendue, nous offre quelques indications précieuses sur le développement des arts graphiques. Ainsi, le sculpteur Barye a laissé des études intéressantes d'animaux, tracées sur la pierre lithographique avec une tranquille énergie qui ne tourne jamais au mélodrame ou à la comédie anthropomorphe. Et l'on tirerait le même plaisir des quelques paysages traités par Jules Dupré dans la même technique (fig. 10). Delteil⁵ ne trouve rien d'étonnant à ce que ces œuvres intéressantes du célèbre peintre-paysagiste ne soient pas recherchées puisque, ayant été, pour la plupart, publiées dans "l'Artiste" ou dans d'autres revues, elles ont perdu beaucoup de leur intérêt pour des amateurs en quête de raretés dans ce domaine.

Un autre groupe d'artistes présente un grand intérêt du point de vue technique, Guérard, par exemple, était un expérimentateur de marque dans la chimie de l'eau-forte ou dans ce que Beraldi appelait la cuisine du métier. Cette jonglerie avec les procédés techniques a obsédé également le docte Bracquemond, l'ingénieux Buhot et quelques autres.

Evidemment, une telle préoccupation des finesses du métier n'a de l'intérêt que si elle sert de moyen pour atteindre un but, et à condition que l'artiste, dont le vocabulaire se trouve ainsi enrichi, ait vraiment quelque chose à dire sinon cela devient un vain jeu à produire des effets nouveaux ou soi-disant nouveaux. Les expérimentateurs le moins menacés d'oubli auront certainement été ceux à qui leurs aventures techniques ont surtout servi de moyen d'expression.

Un collectionneur qui se spécialise dans un certain procédé, ne manque souvent pas de puiser également dans le fonds des œuvres moins connues. Ainsi, en matière de lithographie, il serait fort apte à vouloir illustrer les grandes possibilités offertes par ce procédé, en présentant l'étonnante gravure en couleurs de la *Buveuse d'absinthe* d'Alexandre Lunois (fig. 11), ou encore, les feuilles en couleurs, d'une qualité d'affiche, directes, et moins détaillées, de H. G. Ibels (fig. 12); et peut-être même les études équestres, rehaussées de légères notes de couleurs, de J. Lewis Brown (fig. 13).

On pourrait consacrer un article à part à ceux qui, comme Th. Chauvel,

avec son extraordinaire faculté d'adaptation, savaient reproduire des peintures et d'autres œuvres d'art en gravure, en lithographie ou en gravures sur bois, mais dont la place est prise aujourd'hui par l'œil omniprésent de l'appareil photographique. C'était un groupe nombreux, dont quelques membres ont fait preuve d'une remarquable compréhension de l'esprit des toiles qu'ils ont copiées. La gravure de reproduction connut sa vogue vers la fin du siècle; les feuilles qui la représentent, dues à Waltner, à Rajon, à Jacquemart et à d'autres dorment à présent au fond de cabinets d'estampes publics où ils ont été introduits par des amateurs comme Avery. On se souvient, à ce propos, des œuvres appartenant à la grande période de la gravure sur bois américaine du dernier quart du XIX^e siècle.

Il y a certes différentes raisons pour lesquelles tel ou tel graveur n'est pas oublié de tous, ou ne demeure présent à la mémoire que d'une petite élite pleine de discernement. Parmi ceux qui méritent de passer à la postérité, quelques-uns, comme Hervier et Jongkind, ont été arrachés à l'oubli grâce aux efforts de quelques amateurs qui surent les apprécier.

Adolphe Hervier, élève d'Eugène Isabey, qui se dégagait de l'influence de son maître, a su exprimer ce que Bèjot appelle une tendresse réfléchie pour la réalité rustique (fig. 14). Eugène Bèjot me fit remarquer jadis qu'Hervier n'était pas de son époque et, en me montrant un croquis de toits avec des bois dans le lointain, chercha à me démontrer que c'était là un sujet

que les peintres de 1830 n'auraient jamais remarqué, n'auraient jamais pris la peine de dessiner, et même s'ils l'avaient fait, n'auraient jamais traité de cette manière.

Jongkind était un artiste apprécié surtout par les artistes qui lui ont beaucoup emprunté. Mais il ne fut pas, en général, accepté par les amateurs qui le trouvaient d'avant-garde. Les notes gravées de ses impressions révèlent beaucoup d'assurance et de science sous la synthèse suggestive de son style, négligent d'apparence seulement. Ceci est particulièrement évident dans ses scènes de patineurs (fig. 15)⁶. Quelques-unes de ses aquarelles, conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Publique de New-York, sont d'excellentes illustrations de son attitude vis-à-vis de la nature. Je connais au moins un amateur américain qui s'est spécialisé, avec beaucoup de compréhension, dans la collection des gravures de Jongkind.

Encore un exemple. Robert de Montesquiou-Fézensac a parlé de la grande pitié des contemporains magnanimes, de ce héraut que Baudelaire était pour Guys et que Banville fut pour Bresdin. Les éléments inquiétants dans les gravures de Rodolphe Bresdin, peuplées de créatures étranges et d'une végétation incongrue, n'étaient pas, nous dit-on, le produit d'un esprit confus, mais le résultat d'un travail patient et laborieux, combinant le détail grotesque avec un motif longuement mûri et préparé (fig. 16). Miss Elizabeth Luther Cary, critique d'art du "New York

Times", écrivait en 1931 dans ce journal : « Paradoxalement, nous préférons le Bresdin oublié au Redon hautement estimé. »

Plus d'un parmi ceux que nous avons énumérés ici mériterait une étude plus complète. Quelques-uns d'entre eux ont d'ailleurs été étudiés pendant ces dernières années. Malheureusement, tant d'écrits autorisés, mais parus dans des revues, sont de ce fait tombés dans l'oubli. On les trouve, évidemment, dans nos bibliothèques publiques où on peut les étudier sur place. Mais des artistes disparaissent ainsi de la mémoire des hommes, accompagnés des éloges suscités par leur art de leur temps.

Devons-nous en dire davantage pour faire ressortir notre thèse? Si d'autres peuvent faire un meilleur choix, plus significatif et plus important que celui qui vient d'être présenté ici, nous n'en serons que plus heureux. Un critique américain plein de discernement, écrivait jadis au sujet des meilleurs de nos pareils, devant lesquels le monde passait sans prêter attention à eux : « Ils appartiennent à leur époque, et leur époque est passée. Cependant, leur art subsiste et, par leur art, ils ont gagné leur petite immortalité sur terre, avec des réputations qui déclinent ou grandissent selon l'humeur des générations successives des amateurs de l'art. Ils forment une vaillante compagnie de vieux amis. » Ce n'est point là pécher par trop d'exigence, semble-t-il...

FRANK WEITENKAMPF.

LA SAINTE CATHERINE DU TITIEN

Le Musée des Beaux-Arts de Boston a récemment acquis une *Sainte Catherine* (sur toile, env. 1,16 m × 0,98 m)¹ de la Collection Koppel de Berlin (ensuite de Toronto), sur laquelle l'attention générale fut attirée pour la première fois dans la cinquième édition du volume consacré à Titien dans la collection des *Klassiker der Kunst*². L'origine et l'histoire des premières années de cette peinture furent fermement établies en 1937 par G. Gronau^{2A}.

Dans une lettre du 10 décembre 1568, Titien faisait allusion à une peinture de *Sainte Catherine* qu'il avait envoyée quelques mois auparavant au cardinal Alexandrino Farnèse, également appelé Michele Bonelli. Dans le texte de 1598 de l'inventaire après décès du cardinal Bonelli, ce tableau est décrit comme suit : « *Una Santa Caterina della Rota inginocchiata con un crocifisso fatto di mano di Tiziano.* » (Une *Sainte Catherine* — est-ce la même? — est mentionnée dans l'inventaire après décès de Lady Arundel³). Il ne semble guère y avoir de doute que le tableau de Boston ne soit celui que Titien avait livré quelque temps (beaucoup de mois, et non beaucoup d'années) avant 1568. Ce fait ne résoud cependant pas les nombreuses questions qui nous intriguent à propos de ce tableau.

La série des énigmes s'ouvre avec la question du sujet, donné comme *Caterina della Rota* dans l'inventaire mentionné ci-dessus. L'épée et la roue brisée identifient, en effet, la sainte agenouillée comme étant Catherine d'Alexandrie. La branche d'un palmier appuyée contre le sarcophage indique le caractère de martyre de la sainte. Quel est cependant le sens du sarcophage lui-même et celui du crucifix placé dessus? Le motif principal de la légende de sainte Catherine d'Alexandrie est celui du mariage mystique ou des fiançailles de cette sainte avec le Christ, dont le personnage adulte fut, à travers l'interprétation des siècles plus tardifs, trans-

formé en l'Enfant-Jésus. Il est vrai que, dans cette peinture, sainte Catherine porte, en effet, l'anneau à son doigt. Aucune tradition, littéraire ou autre, ne nous est parvenue au sujet d'un culte spécial du Christ crucifié ou d'une vision quelconque d'un caractère analogue. On ne rencontre rien de cet ordre non plus dans la *Vita*, fort étendue, de *Caterina Vergine*, de Pierre l'Arétin (l'édition que nous avons consultée est celle de 1630)⁴, où sont décrites plusieurs apparitions du Christ à la sainte — mais jamais sous l'aspect crucifié — et où, d'ailleurs, à la page 322, on a fait glisser un brin de réclame en faveur des bons amis de l'Arétin, Titien et Sansovino.

Une représentation purement arbitraire d'un sujet religieux est rare dans la tradition encore bien définie du xvi^e siècle. Un tel écart de la coutume séculaire, doit-on l'attribuer à l'indifférence portée par Titien envers le sujet dans sa vieillesse — phénomène également noté ailleurs⁵ — ou bien, simplement, à de la négligence dans une œuvre pour ainsi dire raccommodée? La meilleure explication semble, en effet, se trouver dans le fait qu'à une époque antérieure cette peinture avait été destinée à représenter non pas sainte Catherine d'Alexandrie, mais sainte Catherine de Sienne, dans la légende de laquelle le culte du Christ crucifié joue un rôle de premier plan. La sainte vit les souffrances du Sauveur dans ses visions et, finalement, grâce à ses prières dans l'église de son couvent, elle se vit accorder l'honneur de recevoir les stigmates du Christ sur ses propres membres. Les illustrations populaires la représentent agenouillée devant un autel sur lequel se dresse un crucifix, et dont le devant est quelquefois décoré d'un relief du Christ se tenant debout dans le sarcophage et montrant ses plaies. Une telle représentation se trouve, par exemple, dans la gravure sur bois de l'édition (véniennienne) de 1511 de Joanne Pollio, *Della Vita e Morte della S. Catherine*

da Siena; l'illustration que nous reproduisons (fig. 2) présente une version plus simple que celle de l'édition de 1505⁶. Il semble certain que la sainte de la peinture était, à l'origine, la religieuse de Sienne, transformée plus tard en princesse d'Alexandrie par les étranges attributs qui lui furent ajoutés. La manière dont le fragment de la roue est poussé sous le genou de la sainte, ainsi que l'introduction fortuite de l'épée et de la palme ne semblent guère dignes d'un grand maître de la composition. La *Sainte Marguerite* de Titien, au Prado, datée, à l'unanimité, d'à peu près la même période, environ 1565, est d'un caractère entièrement différent.

Pour la date de la conception initiale, cette peinture nous offre un trait extrêmement intéressant et auquel l'attention a déjà été attirée dans le volume de la série des *Klassiker*. La composition tout entière, avec son architecture somptueuse et l'importance donnée à la profondeur spatiale, avec toutes les ressources de la perspective à l'appui, ne compte qu'un seul pendant dans l'œuvre de Titien, l'*Annonciation* de Trévise, qui date de la jeunesse du maître. Ce cas unique de l'œuvre de Titien, de même que le contraste qu'il forme avec les principes artistiques le plus fréquemment appliqués, n'ont pas cessé de faire couler l'encre⁷; il a été considéré comme une expérience que Titien n'a plus jamais répété, ou bien même comme étant dû à la collaboration d'un autre artiste (celle de Paris Bordone). Dans la *Sainte Catherine*, le Titien semble être revenu, au bout d'environ quarante-cinq ans, à une composition qu'il n'avait essayée qu'une seule fois et qu'il avait ensuite définitivement rejetée.

De tels retours à des créations antérieures, très antérieures même, ne sont nullement exceptionnels; ils sont, au contraire, caractéristiques de la vieillesse du Titien. Le contraste frappant entre le personnage agenouillé à gauche et le crucifix avec le sarcophage à droite, confirme qu'il

s'est passé quelque chose de cet ordre-là pour ce tableau. Tandis que le crucifix et le sarcophage sont d'une ample exécution correspondant à la technique du Titien et de son atelier autour de 1560, le traitement minutieusement détaillé de la sainte semble incompatible avec le style du Titien à cette époque. Laissant de côté les peintures magistrales et hardies qui sont le plus représentatives de ce style, peut-on imaginer qu'un homme de quatre-vingts ans environ, dont la vue et la main défaillantes font l'objet de commentaires de la part des auteurs contemporains, ait exécuté le motif compliqué de la robe de sainte Catherine, tout en se délectant à la simplicité et à la rondeur de ses formes? Le retour à une conception beaucoup plus ancienne, en même temps que la ressemblance frappante avec l'Annonciation de Trévise, nous poussent à nous demander si Titien n'a pas employé ici une toile ancienne, ainsi qu'il le faisait parfois autour des années 1560. Cet élan en profondeur, si contraire à la manière habituelle du Titien et obtenu, dans l'Annonciation, à l'aide de la construction architecturale et du motif des pavés, a été expliqué par une collaboration fugitive avec Paris Bordone⁸ et se retrouve d'ailleurs dans le tableau de ce dernier intitulé *Pêcheur apportant la bague au Doge*. Si Titien faisait des expériences dans cette direction à l'époque où Bordone était en relation avec lui — autour de 1520 environ — une toile abandonnée a fort bien pu rester dans son atelier et être retravaillée et modernisée bien plus tard.

Cette peinture a fort bien pu avoir été conçue à l'origine comme devant représenter sainte Catherine de Sienne, pour qui la pose et le geste de la femme agenouillée semblent tout à fait appropriés. Le regard de la sainte est levé vers le crucifix, tout comme celui de la Vierge de l'Annonciation de Trévise est fixé sur l'ange. Si nous nous reportons à la construction en perspective de ce dernier tableau, nous constatons que les lignes de fuite convergent toutes vers le personnage de l'ange, tandis que dans la *Sainte Catherine* leur point de convergence se trouve derrière le crucifix.

De plus, sainte Catherine a certainement dû être repeinte. Elle conserve encore la qualité plastique qui la distinguait dès l'origine, mais la beauté puissante et radieuse de la Vierge de Trévise lui fait indéniablement défaut. Son visage est beaucoup plus proche

de celui des personnages féminins créés ou achevés au cours des dernières années de la vie du Titien. La *Sainte Marguerite*, des Offices⁹, et la *Vierge de la Miséricorde*, du Palais Pitti, sont les parentes le plus proches de notre *Sainte Catherine*. Or, l'authenticité de ces peintures, tout au moins si l'on considère celles-ci dans leur ensemble, demeure problématique. Dans la peinture de Boston également, le personnage de la sainte fait supposer une importante collaboration d'assistants.

Tandis que ce personnage semble avoir été repeint vers 1560, d'autres parties du tableau semblent être des ajoutes faites à la même époque. Le pilier cyclopéen à gauche, comparable à la structure de pierre de la *Pietà* tardive, le lourd rideau qui rappelle des accessoires analogues dans *Lucrèce et Tarquin*, les dalles de la salle contiguë, dont le motif vague forme contraste avec la perspective précise de l'architecture et du dallage de la salle principale, tout cela est non seulement typiquement tardif, mais caractéristique du travail tardif d'atelier.

Nous avons signalé la technique à grands coups de pinceau du crucifix et du sarcophage. On considère cette technique comme typique du style tardif du Titien, et elle distingue, sans aucun doute, les grands chefs-d'œuvre tardifs reconnus comme représentant l'apogée de sa carrière artistique. Toutefois, nous ne savons pas dans quelle mesure cette technique tardive a pu avoir été empruntée par les plus proches collaborateurs du maître, tels que son fils Horace ou cet Allemand, Emanuel, qui, juste à cette époque-là, était le membre le plus actif de l'atelier de Titien. Mais même si ces retouches impressionnantes avaient été faites par Titien lui-même, cette peinture en deviendrait-elle plus conforme aux témoignages documentaires dont nous avons parlé au début, et d'après quoi ce tableau est revendiqué comme étant de la main du Titien?

Gronau lui-même a répondu à cette question en discutant l'origine de la *Mater Misericordiae* sus-mentionnée du Palais Pitti¹⁰. Bien que, dans sa première lettre à ce sujet (1573), le duc d'Urbin, prévoyant que Titien ne faisait plus de travail de sa propre main, se soit déclaré être prêt à accepter un produit d'atelier, Titien fit, de son propre gré, la promesse de peindre ce tableau lui-même. Exécuté dans ces conditions, ce tableau a toujours été considéré comme un travail d'atelier

typique, et Gronau lui-même ne l'a pas jugé digne d'être reproduit dans son livre¹¹.

Cet exemple démontre que, dans ces dernières années, lorsque Titien fait mention de l'envoi d'un tableau, cela n'implique pas forcément qu'il s'agit d'une œuvre authentique. Dans le cas de la *Sainte Catherine*, il n'a même pas certifié que c'était un produit de son travail personnel, comme il l'a fait, par exemple, pour la *Sainte Marie-Madeleine* dont il parle dans sa lettre de 1567 au cardinal Alexandre Farnèse, comme d'une *pittura di questa mia ultima età et fatta da per diletto*¹². Nous pouvons ainsi nous permettre de nous affranchir de l'esclavage des textes et d'avoir recours davantage à notre jugement critique. D'après celui-ci, le tableau de Boston apparaît comme une toile sur laquelle Titien avait commencé par peindre, dans les premières années après 1520, une *Sainte Catherine de Sienne* et qu'il a reprise après 1560, lorsqu'il était en train de liquider son vieux fonds; avec une participation importante de ses assistants il l'a retravaillée alors en une image de *Sainte Catherine d'Alexandrie*. Il est fort possible que Titien ait personnellement pris part à ce travail.

Cette théorie s'accorde parfaitement avec les opinions exprimées par les contemporains au sujet de l'activité de l'atelier du Titien. Lorsqu'en 1568, juste l'année de la lettre du Titien au sujet de la *Sainte Catherine*, le Titien proposa à l'empereur Maximilien II des répliques des tableaux mythologiques qu'il avait envoyés au roi d'Espagne, la réaction de l'empereur fut de charger son agent vénitien de s'enquérir si les tableaux offerts seraient de la même qualité que ceux qui avaient été peints par l'artiste lorsqu'il était plus jeune et que sa vue était meilleure¹³. Comme il ne fut pas donné suite à cette affaire, le rapport a dû avoir été négatif. Le marchand de tableaux Nicolò Stoppio écrivait au cours de la même année à Max Fugger : « Tout le monde dit que Titien ne peut plus voir ce qu'il fait, que sa main tremble si fort qu'il ne peut rien terminer et laisse tout à ses assistants. Il a chez lui un Allemand qui s'appelle Emanuel, un excellent garçon, qui exécute la plus grande partie des peintures; Titien ajoute ensuite quelques touches et vend le morceau comme une œuvre authentique. »

E. TIETZE-CONRAT.

NOTES

UR LES AUTEURS

ON CONTRIBUTORS

TIENNE COCHE DE LA FERTÉ

Attaché (depuis 1937) et assistant (depuis 1946), au Dépt. des Antiq. Grecques et Romaines, au Musée du Louvre, a participé, depuis son retour de captivité, à plusieurs missions de fouilles en Syrie, en Turquie et à Chypre, a enseigné à l'Ecole du Louvre, a publié de nombreux travaux, et, à la suite de Salomon Reinach, d'Elizabeth Pierce Blegen et de Gisela M. A. Richter, renouvelle ici l'ancienne tradition du *Courrier de l'Art antique*..... page 207

USEPPE FIOCCO

Disciple d'A. Venturi, prof. d'hist. de l'art à l'Univ. de Florence (1926-1930), puis, à Padoue, dir. d'études de l'Inst. d'Hist. de l'Art et membre national de l'Acad. "dei Lincei", est l'auteur bien connu de nombreux ouvrages sur les maîtres de l'art italien et, dans ce fascicule, d'importantes *Notes sur les dessins de Marco Zoppo*..... page 221

ENRICH SCHWARZ

Ph. D. of the Univ. of Vienna—where he started his career at the Albertina and was (1923-1938) Curator of the Oesterreichische Galerie collaborating in founding the Barock Museum, the Galerie des XXI Jahrhunderts and the Modern Galerie—has been since 1940 in the U.S. research assistant at the Albright Art Gallery, Buffalo, and, since 1943, with the Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, R.I., whose Curator of Paint., Draw. and Prints he became in 1945. Author of several books and scientific articles, mainly on paint. and draw. of the XVIII and XIX Centuries but also of earlier periods, he treats here of *The Workshop of a XVII Century Goldsmith, an Unrecorded French Print*..... page 231

RANK WEITENKAMPF

Retired Curator of Prints, New York Public Library, Associate in "The Illustrated Book," Columbia University (1927-1936), author of *How to Appreciate Prints, American Graphic Art, The Quest of the Print, The Illustrated Book*, etc., takes up a subject he cherishes in his plea for *Forgotten Print-makers*..... page 243

TIETZE-CONRAT

is the author, with Hans Tietze, or alone of a most impressive series of books and shorter studies on German and, chiefly, Italian masters, with special emphasis upon drawings. These are too many and, moreover, too well-known by our readers to require more than a mention here. In this issue she is the author of *Titian's "Saint Catherine"*..... page 257

L'article du Prof. Guiseppe Fiocco fait partie de la série d'articles qui paraîtront plus tard dans le volume d'essais dédiés à Hans Tietze.

Reproduit sur la couverture : Le cratère de bronze de la tombe celtique de Vix, à Châtillon-sur-Seine.

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

Assistant, Dept. of Greek and Roman Art, Louvre Museum, Paris, has participated, since returning from captivity, in several excavation missions in Syria, Turkey, Cyprus, has taught at the Ecole du Louvre, has published many studies, and renews here our old tradition of surveys of *Recent Discoveries in Classical Art* (transl.)..... page 262

Disciple of A. Venturi, formerly prof. at the Florence Univ. and now, at Padua, Dir. of studies at the Inst. of Art and Member of the "dei Lincei" Academy, is a widely known author of many works on Italian masters and, here, of important *Notes on the Drawings of Marco Zoppo* (transl.)..... page 264

Diplômé de l'Univ. de Vienne où il commença sa carrière au Musée de l'Albertina et fut conservateur de la Galerie autrichienne, participant à la fondation des Musées du Baroque, du XIX^e siècle et de l'art moderne. Depuis 1940, aux Etats-Unis, d'abord à la Galerie Albright, de Buffalo et, à partir de 1943, au Musée d'Art de la R.I. School of Design, de Providence, dont il devint en 1945 le conserv. des Peint., Dessins et Gravures. Auteur connu dans le domaine surtout des peint. et dessins des XVIII^e et XIX^e siècles, il étudie ici *l'Atelier d'un orfèvre du XVII^e siècle, une gravure française inconnue*, (trad.)..... page 267

Anc. conservateur des Estampes de la Bibl. Publique de New-York, auteur d'une longue série d'ouvrages et d'articles dans le domaine des gravures et des arts graphiques en général, reprend un thème qui lui est cher dans sa plaidoirie en faveur de *Graveurs oubliés* (trad.)..... page 270

est l'auteur, seule ou en collaboration avec le Prof. Hans Tietze, d'une série d'ouvrages et d'articles sur les maîtres de l'art allemand et surtout de l'art italien, principalement les dessins. Celle-ci est trop longue et trop connue pour devoir même être rappelée ici. Dans ce fascicule, elle est l'auteur de : *La "Sainte Catherine" du Titien* (trad.)..... page 273

The article by Prof. Giuseppe Fiocco is part of the serie to appear later in the Volume of Essays in Honor of Hans Tietze.

Reproduced on the cover : The Bronze Crater from the Celtic Tomb of Vix, at Châtillon-sur-Seine.

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART THE DEAN OF ART REVIEWS

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

*Published Monthly
Since 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

Prix de l'abonnement :

5.600 francs par an;

Prix de chaque numéro : 700 francs

Subscription price :

\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly;

Single copy : \$ 2.00 or 15/—

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSÉES 21-15

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500

147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602